فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري

الدكتور
علاء حسين البدراني





فاعلية الإيقاع
في التصوير الشعري

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2014/11/5214)

البدراني، علاء حسين

فاعلية الإيقاع في التصور الشعري/ علاء حسين البداري/ :- عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2014

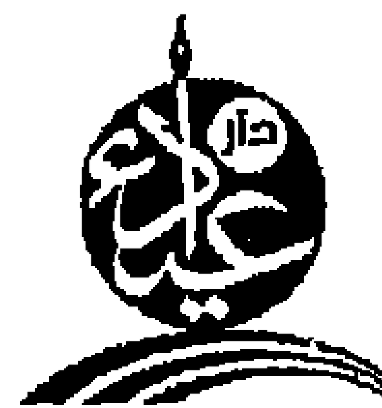
( ) ص

ر.إ: (2014/11/5214).

الواصفات:/ الشعر العربي// النقد الأدبي// التحليل الأدبي

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 978-9957-96-079-7



دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس: 5353402 6 962+
خلـــوي: 95667143 7 962+
ص.ب: 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com

فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري

الدكتور
علاء حسين عليوي البدراني

الطبعة الأولى
2015 م – 1436 هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَقُل رَّبِّ أَدْخِلْنِي مُدْخَلَ صِدْقٍ وَأَخْرِجْنِي مُخْرَجَ صِدْقٍ وَاجْعَل لِّي مِن لَّدُنكَ سُلْطَانًا نَّصِيرًا ﴾

الإهداء

إلى أقمار البَهجة في ظلمة البحث

وأنغام الفرح في ضوضاء الحروف

أسرتي

الفهرس

المقدمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، محمدٍ الصادق الأمين، وعلى آله وأصحابه الغر الميامين، وعلى من اتبعه بإحسان إلى يوم الدين.

أما بعدُ..

يبدأ هذا الكتاب من نقطة الاختلاف بين النقاد والدارسين حول أهميةِ الإيقاع والخيال في العملية الشعرية، ففريق جعل من الخيال جوهر كلّ شاعريةٍ وفريقٌ اتخذ من الإيقاع البعد الأسمى لكلّ تجربة شعريةٍ ؛ غير أن ميزان الأفضلية في دراستنا يتطلّع إلى نظرةٍ تأمّليّةٍ في هذا الجدل، ولا ترغب هذه الدراسة في تأكيد وجهة نظرٍ نهائية، بل تدعو إلى المساءلة والإثراء والعودة إلى التراث لاكتشافهِ، ولا يتحقق ذلك إلا في إطار مفاهيمَ ذهنيةٍ جديدة، تحاول أن تكون انعكاساً أميناً للوجود الفعلي للحقيقة التاريخية ذاتها، وأن تبتعد عن فرض مفاهيمَ مسبقةٍ لتصور التراث الشعري، وقراءتِهِ دون تعدٍ أو إصدار أحكام.

إن البحث في الإيقاع في الشعر لم يكن وليد الدرس المعاصر، بل هو قديم تمتد جذوره إلى قدم الممارسة الشعرية، ولذلك لن نتناول في هذه الدراسةِ تعريفات الإيقاع وتطوره، وإنما سنحاول البحث عن دلالة الظاهرة الإيقاعية من حيث أبعادها التصويرية، لاعتقادنا أن هذا الجانب يمثل بحقّ عمق الإيقاع وفاعليته؛ فمفهوم الفاعلية هنا يقوم على إظهار أثر الإيقاع الذي يتكوّن من نظام معقد من العناصر المتكاملة في اللغة الشعرية، تتعدد وظائفهُ ويستمد خصائصه من أنظمة أخرى: صوتية، وصرفية، ونحوية، ودلالية، ونفسية، ويقوم على صهر هذه الأنظمة فيما بينها لتشكيل جوهر النص الشعري. ومن هنا كانت النماذج الشعرية المختارة في هذه الدراسة تمثل جانباً كبيراً من الدقة والموضوعية وتعبر عن صورةٍ واضحةٍ لإبراز التشكيلات الإيقاعية الفاعلة، فغرض الدراسة هنا قائمٌ على بيان فاعلية الإيقاع والكشف عن آثاره الصوتية والدلالية في التصوير الشعري وقدرته على إثارة المتلقي.

ابتدأت هذه الدراسة من حيث ما انتهت إليه الدراسات السابقة لأنها خطت بخطوات واسعة وعديدة في تطوير مفهوم الإيقاع وتأصيله، وكانت هذه الدراسات قيمة ومفيدة، وقد أفادتنا كثيراً في بلورة أفكار هذه الدراسة ونضجها. إلاّ أننا نعتقد أن البحث عن فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري هو موضوع جديد لم يبحث بعدُ في الدراسات العربية المتخصصة على نحوٍ تفصيلي – حسب علمي – سواءٌ أكان على المستوى الأكاديمي أم على مستوى التأليف والنشر،

آملاً أن تكون هذه الدراسة خطوةً جديدة تضاف إلى الخطوات السابقة لإثراء البحث في دراسات إيقاع الشعر العربي وبيان فاعليته.

تضمنت الدراسة: ثلاثة فصول يسبقها مهاد وتعقبها خاتمة ؛ أما المهاد: فقد كان عنوانه (الأصول النقدية لفاعلية الإيقاع بين القدماء والمحدثين) وقد تضمن البحث عن فاعلية الإيقاع في التراث النقدي من رؤية الفلاسفة والنقاد القدماء، ورؤية المعاصرين، والوقوف على أهم الآراء النقدية التي تتعلق بهذا المصطلح وتطوره.

وجاء الفصل الأول بعنوان: (فاعلية الوزن في التصوير الشعري) وقد قسم على أربعة مباحث درس:

الأول: الإيقاع وتنوع البنية.

والثاني: الوزن والموضوع.

والثالث: الانزياح في البنية الوزنية.

والرابع: الوحدات الإيقاعية.

أما الفصل الثاني الذي جاء بعنوان: (فاعلية القافية في التصوير الشعري) فقد قسم على ثلاثة مباحث درس:

الأول: الاستقرار الإيقاعي في القافية.

والثاني: القافية والمعنى.

والثالث: القوافي النافرة وأثرها في تشظي الصورة الشعرية.

أما الفصل الثالث فجاء بعنوان: (فاعلية الإيقاع الداخلي) وقد قسم على ثلاثة مباحث درس:

الأول: فاعلية الصورة الصوتية.

والثاني: فاعلية الإيقاع البلاغي.

والثالث: فاعلية الإيقاع معياراً نقدياً.

ثم خلصتُ بعد الفصول إلى خاتمة بينتُ فيها أهم النتائج التي توصلت إليها، فالمصادر والمراجع التي أفدتُ منها.

وأخيراً فهذا عملٌ بذلت فيه من الجهد ما حاولت من خلاله أن أجعله متكاملاً، ولكن شاءت إرادة الله أن يكون الكمال له وحده، وإني اعترف بأنّ ما أصبت فيه فهو بفضل من الله ورحمته، وما كان فيه من خطأ فهو من نفسي، وحسبي إني حاولت واجتهدت.

والحمد لله الذي لا يضيع أجر من أحسن عملاً

علاء حسين عليوي البدراني

المهــاد

الأصول النقدية لفاعلية الإيقاع بين القدماء والمحدثين

المهاد

الأصول النقدية لفاعلية الإيقاع بين القدماء والمحدثين

- **مفهوم الفاعلية:**

الفاعلية لغةً: مِنْ فَعَلْتُ الشَّيءَ فَانْفَعَلَ، كقولك كَسَرْتُهُ فَانْكَسَرَ، وفِعَالُ ؛ وقد جاء بمعنى أَفْعَلُ وجاء بمعنى إِفْعَال بكسر اللام[1].

والفاعليّةُ مصدر صناعي وهي وصف لكل ما هو فاعل، أي كون الشيء فاعلاً[2]، والفعّالية: كون الشيء فَعَّالَ التأثير[3]، وهي تعبر في هذه المعاني عن مقدرة الشيء على التأثير.

وفاعلية الإيقاع هي التوظيف الأمثل للإيقاع في النص الشعري، وإبراز الصورة الملائمة لذلك النص، من أجل إيضاح الصورة الشعرية، لأن الشاعر المبدع هو الذي يعيد بناء الإيقاع وتشكيلاته على وفق غرضه المقصود باستخدام أدوات اللغة الملائمة، متجاوزاً حدود البنية الوزنية، ويُخضع كل ذلك لتجربتهِ الذاتية بعيداً عن الجمود، ويفتح بذلك آفاق النص الشعري امام المتلقي، وهو ما يُعطي تعدد القراءة واختلاف وجهات نظر المتلقين تجاه النص الشعري.

إنّ فاعلية الإيقاع تنجم عن مقدرة الشاعر على توظيفه لهذا الإيقاع ومدى تمكنه من تطويعه لغرضه المراد.

---

(1) لسان العرب، الإمام العلامة ابن منظور: مادة (فعل): 10/ 292، اعتنى بتصحيحها: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، ط3، دار التراث العربية، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت – لبنان، 1419هـ - 1999م.

(2) المعجم العربي الأساسي: 943، المنظمة العربية للتربية والثقافية والعلوم.

(3) المعجم الوسيط، ناصر سيد أحمد، محمد درويش، مصطفى محمد امين عبد الله: 405، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، 1429هـ - 2008م.

في التراث النقدي:

- رؤية الفلاسفة:

لم تكن فكرة فاعلية الإيقاع وليدة العصر الحديث أو من النظريات النقدية الحديثة، بل إن جذورها تمتد إلى نشأة الشعر وعلاقته بالإنسان والفنون الأخرى، ولذلك فإن الإيقاع كان عند افلاطون (-347ق.م) يعني الصورة المميزة والهَيْئة والتناسب، فهو يطابق بين الإيقاع وصورة الحركة التي يؤديها الجسد من خلال الرقص، أو هيئة الصورة التي تمثل تلك الحركة، وهذا التوافق إنما مردّه إلى مفهوم الإيقاع في أصوله الأولى، فالإيقاع الجسدي الدال على الصورة والمحتكم إلى قانون الاعداد هو الذي يتكون في منظور إفلاطون من متتالية مرتبة وهي مزاوجة معينة في حركات بطيئةٍ وسريعة ؛ وعلى هذا يمكن أن نقيس أيضاً التناغم الحاصل من تعاقب الصوت المرتفع والصوت المنخفض. ولذلك فان الإيقاع أصبح، ومنذ تلك اللحظة الإفلاطونية، يعني النظام في الحركة، وإجراء الترتيب كله، أي ترتيب الهيئات الجسدية المتناغمة مع الوزن، وعليه يتسنى لنا أن نتكلم على إيقاع قصةٍ ومشيةٍ ونطقٍ، وعمل أي إيقاع نشاطٌ متواصلٌ ومتعاقب يمكن تحليله بواسطة الوزن[1]، وما يُلاحظ عند إفلاطون أنه يرى أن الاحتواء الفكري الذي يحتوي الصوت الموسيقي هو الذي يؤثر في النفس البشرية فيذيب التذمر ويلطف الخلق ويُسهّل القياد[2].

وبذلك يكون قد تحدد مفهوم الإيقاع منذ إفلاطون بالتناسب المميز، المبني على هيئة الحركات المؤلفة والمنسقة في الزمان، والقادرة على نقل الصورة.

((وقد أثار ارسطو (-322ق.م) الكلام في الموهبة الشعرية في كتابه فن الشعر وهو أول رسالة علمية في هذا الموضوع، فقرر أن الدافع الإساسي للشعر يرجع إلى علتين: أولاهما: غريزة المحاكاة والتقليد، والثانية: غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم. وهاتان الغريزتان تتفاوت

---

(1) ينظر: الإيقاع المصطلح الأجنبي ونشأة المفهوم، منصف الوهايبي، مقالة على شبكة الانترنت:
http: www. mauked. com.

(2) ينظر: جمهورية افلاطون: 105، ترجمة: حنا خباز، بيروت – لبنان، 1980م.

حظوظ الناس منهما تفاوتاً كبيراً)) [1] لذلك ربط بين نشأة الشعر من جهة وغريزة الإنسان إلى الموسيقى والإيقاع الحادث في ذلك الشعر. وهو يُرجع نشأة الشعر إلى نزعة طبيعية في الإنسان وإلى الإيقاع بوصفه عنصراً جوهرياً في الشعر. فهو يقول: إن ((غريزة المحاكاة طبيعة فينا، شأنها شأن اللحن والإيقاع، وكان أكبر الناس حظاً من هذه المواهب في البدء هم الذين تقدموا شيئاً فشيئاً وارتجلوا ومن ارتجالهم ولد الشعر)) [2] فأصل الشعر عند ارسطو يرجع إلى الميل الفطري لدى الإنسان إلى النظام المتمثل في الإيقاع والانسجام، وإن هدف فنون المحاكاة هو تحقيق اللّذة للإنسان. أمّا ما يخص وسيلة المحاكاة، فهو يتحدث عن ثلاث وسائل وهي: الوزن، واللغة، والإيقاع، وكانت ((الألحان يظهر من أمرها انها مناسبة للوزن عند الذين في طباعهم أن يدركوا الأوزان والألحان، فالتذاذ النفس بالطبع والمحاكاة والألحان والأوزان هو السبب في وجود الصناعات الشعرية)) [3] ومن ثم كانت المحاكاة في الشعر عند ارسطو تتجاوز هذه الأمور إلى ربط المعاني بالأوزان فهو يقول: ((ومن التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة، ومنها ما يناسب القصيرة، وربما كان الوزن مناسباً للمعنى غير مناسب للتخييل، وربما كان الأمر بالعكس، وربما كان غير مناسب لكليهما)) [4]، وقد أدى ذلك الفهم عند ارسطو إلى تتبع أغراض الشعر عند اليونان ومحاولة التفريق بينها عن طريق الوزن إذ يقول: ((إن الملحمة تختلف عن التراجيديا من حيث الطول والوزن الشعري،... أما الوزن الملحمي فان التجربة قد برهنت على أن الوزن السداسي هو الأنسب، لأنه أهدأ الأوزان وأرزنها، وأقدرها على استيعاب الكلمات النادرة والمجازات، غير أن الوزنين الآخرين الايامبي والرباعي، يتميزان بالحركة، ولهذا كان أولهما أصلح للتعبير عن الحياة وأفعالها، وثانيهما أنسب للرقص)) [5]. ومن هنا فان اليونانيين قد ردّوا لكل نوع من المعاني الشعرية وزناً معلوماً، فقد جعلوا لكل نوعٍ من الشعر

(1) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب والنقد، محمد خلف الله: 29، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1366هـ - 1947م.

(2) فن الشعر، ارسطو طاليس: 13، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973م.

(3) تلخيص كتاب ارسطو طاليس في الشعر، ابن رشد: 71، تحقيق: محمد سليم سالم، لجنة التراث العربي، القاهرة، 1971م.

(4) تلخيص كتاب ارسطو طاليس في الشعر، ابن رشد: 129.

(5) فن الشعر، ارسطو: 39، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية.

نوعاً من الأوزان، فأوزان المدح تختلف عن أوزان الأهاجي وهذه غير أوزان المضحكات وكذلك سائرها[1] وفي الوقت نفسه يرى ارسطو أن على الشعر اعتماد وسائل المحاكاة الثلاث كلها التي حددها وهي اللغة والوزن والإيقاع وان الغرض الشعري يختلف باختلاف المادة التي يستخدمها الشاعر في ذلك الغرض ؛ فمادة الرقص هي الوزن وحده، ومادة العزف على الآلات الموسيقية هي الوزن والإيقاع، ومادة الشعر الملحمي والرثاء هي اللغة والوزن، ومادة الشعر الغنائي هي اللغة والوزن والإيقاع، ومادة الشعر الكوميدي والتراجيدي هي اللغة والوزن والإيقاع الموسيقي[2]، ولهذا فقد اعتمد اليونانيون على أغراض محددة يقولون فيها الشعر وكانوا يخصّون كل غرض بوزن معين، وكانوا يسمون كلّ وزن باسم مستقل[3].

ومما يُلاحظ أن قدماء اليونان ((رأوا أن الموسيقى تهذب النفوس وأن اللحن والإيقاع يستقران في اعماق النفس ويتأصلان فيها، فيبثان الجمال ويفتحان القلوب ويغذيانها)) [4].

إن هذه الأفكار والنظريات التي كان اليونانيون يتداولونها في الإيقاع والنغم تسربت إلى الفكر العربي، ولاسيما فكر الفلاسفة منهم، إذ يلاحظ أن هذه الأفكار بدأ يرددها غير واحدٍ من علمائنا الفلاسفة.

والمتتبع لآراء الفلاسفة المسلمين يجد أن الكندي (-252هـ) ((أول من أدخل الموسيقى إلى الثقافة العربية، فأصبحت من ضمن المناهج الدراسية وجزءاً من الفلسفة الرياضية)) [5] فهو يعرّف الإيقاع على أنه ((فعل زمان الصوت بفواصل متناسبة ومتشابهة)) [6]. وقد تناول الكندي الموسيقى فبحثها من نواحٍ مختلفة نستطيع أن نجملها في خمسة اتجاهات، وهي: . .

1- الوجهة الصوتية، أي اللحنية.
2- الوجهة الزمنية، أي الإيقاعية.
3- الوجهة النفسية.

---

(1) ينظر: العاطفة والإبداع الشعري، عيسى علي العاكوب: 229، ط1، دار الفكر، دمشق، 2002م.
(2) ينظر: فن الشعر، ارسطو طاليس، ترجمة: إبراهيم حمادة: 62 (هامش).
(3) ينظر: فن الشعر، ارسطو طاليس: 165، ترجمة: عبد الرحمن بدوي.
(4) جمهورية افلاطون: 95.
(5) موسيقى الكندي، زكريا يوسف: 7، ط1، مطبعة شفيق، 1962م.
(6) المصطلح الفلسفي عند العرب، عبد الأمير الاعسم: 193، ط1، دار آفاق عربية، بغداد – العراق، 1985م.

4- الوجهة الطبية.

5- الوجهة الفلكية[1].

وهو يرى للموسيقى أثراً في النفس وبذلك صنع الفلاسفة آلات كثيرة تناسب تأليف الاجساد، وكذلك يرى أيضاً أن الحيونات كلاً على صفته يتأثر بنوع معين من الألحان، ومن ثم يتناول الإيقاعات أيضاً، ويصنفها إلى صنوف مبيناً ما يلائم كل لحن من الألحان، ومتى يستحسن تقديمهُ، فللطفولة ألحانها، وللشباب والشيخوخة الحانهما، وألحان الصيف تختلف عن ألحان الشتاء، وكذلك ألحان الصباح والمساء والليل وغير ذلك[2]. فالألحان والأوزان تؤدي إلى ترسيخ المعنى المتخيل في نفس المتلقي، وبذلك يمكن القول ((إن الوزن... يأتي لتأكيد المعنى وتقويته من حيث أنه معنى مخيل، بشرط أن يكون هو الآخر مخيلاً في نفسه لذات المعنى والوزن في هذه الحال مثله مثل اللحن أو النغم عند الفلاسفة، إذ ربطوا بين الانفعال والنغم وجعلوا لكل انفعال نغماً يدل عليه بناءً على استقلال كل نوع من أنواع الإيقاع بخصائص صوتية ذاتية، فالتأليف الموسيقي عند الكندي أمّا أن يكون من الذي يسمى البسطي، وإما من النوع الذي يسمى القبضي، وإمّا من النوع الذي يُسمى المعتدل، وأمّا القبضي فالنوع الحزن، وإمّا البسطي فالمحرّك المطرب، واما المعتدل فالمحرك الجلالة والكلام والمدح الجميل المستمجد))[3]، ويذهب الفارابي (-339هـ) إلى أن ((في طباع الحيوانات والإنسان إذا طربت أن تصوّت نحواً من التصويت، والإنسان إذا لحقه أسفٌ أو رهبة أو غضبٌ أو غير ذلك من الانفعالات صوّت الحاءُ من الأصوات مختلفة))[4] وهو يُجمل هذه الانغام الانفعالية المؤثرة في ثلاثة أصناف ((فمنها ما يكسب الانفعالات التي تنسب إلى قوة النفس مثل العداوة والقساوة والغضب والتهور وما جانس ذلك، ومنها التي تكسب الانفعالات التي تسبب إلى ضعف النفس، وذلك مثل الخوف والرحمة والجبن، ومنها التي تكسب المخلوط من كل واحد من هذين الصنفين وهو التوسط))[5]، ويمكن أن يلاحظ أن الألحان الكاملة

---

(1) ينظر: موسيقى الكندي: 7.

(2) ينظر: موسيقى الكندي: 27-28.

(3) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ألفت كمال الروبي: 263، ط1، دار التنوير، بيروت –لبنان، 1983م.

(4) الموسيقى الكبير، الفارابي: 64، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م.

(5) المصدر نفسه: 1179.

عنده ثلاثة كما هو الحال عند الكندي[1] ومنها ((الألحان المقوية، ومنها الألحان اللينة، ومنها الألحان المعدلة، وبعض القدماء، كان يسمي الألحان المعدلة، الألحان الاستقرارية وكأنها تكسب النفس استقراراً وهدوءًا)) [2]. وقد نظر الفارابي إلى تنوع الأشعار والأوزان في الشعر العربي فقال: ((إن الأقاويل الشعرية إمّا أن تتنوع بأوزانها وإما أن تتنوع بمعانيها، فأما تنوّعها من جهة الأوزان، فالقول المستقصى فيه إنّما هو لصاحب الموسيقى والعروضي، في أي لغة كانت تلك الأقاويل وفي أي طائفة كانت الموسيقى، وأما تنوعها من جهة معانيها على جهة الاستقصاء فهو للعالم بالرموز، والمعبر بالأشعار والناظر في معانيها والمستنبط لها في أمّة أمّة، وعند طائفة طائفة، مثلما في أهلِ زماننا من العلماء باشعار العرب والفرس الذين صنفوا الكتب في ذلك المعنى وقسموا الأشعار إلى الاهاجي والمدائح والمفاخرات والألغاز والمضحكات والغزليات والوصفيات وسائر ما دوّنوه في الكتب التي لا يعسر وجودها)) [3] فاغراض الشعر وموضوعاته عند الفارابي مرتبطة إما بالوزن وإما بالمعنى، والمتتبع لآراء الفارابي يجد أن ((هناك نوعاً ثالثاً من الموسيقى يدعوه الفارابي (بالألحان المخيلة) لأنه يُحدث في نفس الإنسان تخيلات وتصورات، مثلما تفعل التزاويق والتماثيل المحسوسة بالبصر، وهذا النوع يستعمل مع الأشعار الملحنة حتى يساعدها على تتميم المقصود منها، ولا يبين الفارابي هنا كيف تُحدث الموسيقى هذه التخيلات أو التصورات، وهل يُفهم مثلاً أن الأشعار الملحنة حينما تقرن بالموسيقى يكون من شأنها أن تثير حالة انتباه أو اندماج لدى المستمع بحيث يصل إلى كل دلالات الكرم ومعانيه الممكنة أم أن الأشعار إذا لحنت فإنها تكثف التجربة الإنسانية وتبرزها في أقصى شفافية ممكنة)) [4]. وعندما بحث الفارابي في الشعر العربي وجده شعراً غنائياً وأن العرب يهتمون بالقوافي والاغراض الشعرية، وإن لم يركزوا على الأوزان، ولم يربطوا بين الأغراض الشعرية وأوزان معينة، فلم يخصصوا أوزاناً لتكون قوالب لاغراض معينة، لكنه وجد اليونانيين بعكس ذلك، فهم ربطوا بين

(1) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 264.

(2) الموسيقى الكبير: 1180.

(3) فن الشعر، ارسطو طاليس: 151-152، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، مقالة للفارابي في قوانين صناعة الشعر.

(4) نظرية الفارابي في الموسيقى (قراءة جمالية)، أديب نايف ذياب: 17، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية: 1975م.

الأغـراض الـشعرية والأوزان بـل جعلـوا لكـل غـرض مجموعـة مـن الأوزان، فللمـدح أوزان وللهجاء أوزان، فضلاً عن أنهم حكروا بعض الأوزان علـى غـرض محـدد، وللفـارابي الفـضل والسبق في التعرض لفكرة اهتمام العرب بالقوافي وبالأغراض الشعرية، وعزوفهم عن تخـصيص الأوزان لاغراض شعرية محددة، ومنهم من يردّ فكر الفارابي هنا إلى قدرته الموسيقية العالية الـتي كان يتحلّى بها ويتميز بها من غيره في عصره[1].

ولعلّ ابن سينا (-428هـ) الذي حذق آراء أرسطو كان أدرى من غيره بقـدرة الـوزن الشعري على المحاكاة والتخييل، فهو يقول: ((والأمور التي تجعـل القـول مخـيلاً منهـا مـا يتعلـق بزمان القول وعدد زمانه، وهو الوزن، ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول ومنها أمـور تتعلـق بالمفهوم من القول ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم)) [2]، وواضح هنا أن ابن سـينا جعـل الوزن في مقدمة العناصر الفنية التي يعمل بها الشعر عمله في النفوس وهو يرى أن الـشعر حـين يُصحَب باللحن يكون أبلغ في إثارة المتلقي لأن اللحن يقوّي فيه جانب التخييل والمحاكاة[3] ومما يلفت النظر أن ((ابن سينا قد أشار إلى أن مـن الأمـور الـتي تجعـل القـول مخـيلاً، أمـوراً تتعلـق بالمسموع من القول وأخرى تردد بين المسموع والمفهوم من القول، وهـو يقـصد بهـا الخـصائص الصوتية الإيقاعية للألفاظ المستخدمة في لغـة – علـى نحـو خـاص – ومـا يمكـن أن تحققـه مـن موسيقى كألفاظٍ مفردة وكالفاظ في تراكيب، ولكنه على الرغم من ذلك عـزل كـل هـذه الأمـور المختلفة التي تتعلق بالمسموع أو تتردد بين المسموع والمفهوم عن الوزن، إذ أصبحت لا علاقة لهـا بالمستوى الصوتي الذي يحققه الوزن))[4] ولذلك فقد عرّف الشعر بأنه ((كلام مخيّلٌ، مؤلف مـن أقوال وأوزان ذوات إيقاعات متفقة مُتساوية مُتكررة على وزنها... وقولنا ذوات إيقاعات متفقة ليكون فرقاً بينه وبـين النثـر)) [5] ويكـون ابـن سـينا في تعريفـه هـذا يكـون أول فيلـسوف مـن

(1) ينظر: ملامح النقد الأدبي عند الفلاسفة المسلمين، محمد أبو النصر، مقالة على شبكة الانترنت: .http: www. bn – arob. com

(2) فن الشعر، ارسطو طاليس: 163، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، مقالة في قوانين صناعة الشعر.

(3) ينظر: العاطفة والإبداع الشعري: 242.

(4) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 261.

(5) جوامع علم الموسيقى، ابن سينا: 122-123، تحقيق: زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، 1376هـ - 1956م.

الفلاسفة المسلمين وصف الشعر بالكلام المخيل ولم يقف في تعريفه على الوزن والقافية فقط، بل ذهب إلى أبعد من ذلك فالشعر عنده لا يكون شعراً إلا بما فيه من مخيلة ووزن يفرقانه عن النثر. ويبدو فيما يتمتع به ابن سينا بوصفه شاعراً مجيداً إلى جانب كونه موسيقياً عالماً فهو يسير في بحثه للشعر في هذا المقال من وجهة نظر موسيقية[1] فلذلك نجده يؤكد قيمة اللحن في الشعر وعدّه من المخيلات فهو يقول: ((والشعر من جملة ما يخيل ويحاكي باشياء ثلاثة، باللحن الذي يُتنغَّمُ به، فان اللحن يؤثر في النفس تأثيراً لا يرتاب به، ولكل غرض لحن يليق به على وفقجزالته أو لينه أو توسطه... فان من الأوزان ما يطيش ومنها ما يُوقّر، وربما اجتمعت هذه كلها، وربما انفرد الوزن والكلام المخيل)) [2]. فهو يربط بين الالحان والانفعالات[3] ولا يقف ابن سينا عند الوزن واللحن بل يتعداهما إلى النظر إلى تأليف الأصوات، فهي عنده ((محاكاة لهذه الهيئات الشعورية المختلفة التي تتمثل في النفس فتؤثر فيها، فاذا ما ازيّن تأليف الأصوات، هذا بالنظام الموسيقي حصلت اللّذة في النفس لأن سبب اللّذة هو الشعور بالمنتظم)) [4]، أما أهم الوسائل التي تحقق فاعلية الإيقاع عند ابن سينا فهو التنغيم، وهي وسيلة يعدّها أولئك الفلاسفة خارجة عن اللفظ ولكنها تحقق الافهام وإيقاع التصديق بشكل تخييلي لارتباطها بالانفعالات وكذلك لأنها وسيلة من وسائل تحقيق الموسيقى في النص الشعري، فهو يقول في النغم المؤثرة: ((فان النغم مناسبة مع الانفعالات والاخلاق، فإن الغضب تنبعث منه نغمة بحال، والخوف تنبعث منه نغمة بحال أخرى، وانفعال ثالث تنبعث منه نغمة بحال ثالثة، فيشبه أن يكون الثقل والجهر يتبع الفخامة، والحادّ المخافت منه تتبع ضعف النفس وجميع هذا يستعمل عند المخاطب))[5] وهكذا أفرد ابن سينا لفاعلية الإيقاع الشعري شأناً كبيراً في تصوير انفعال الشاعر، كما هو يحاكي هذا الانفعال ويخيل به إلى متلقي الشعر.

---

(1) ينظر: موسيقى ابن سينا، زكريا يوسف: 8، ط2، مطبعة التفيض، بغداد، 1952م.

(2) فن الشعر، ارسطو طاليس: 168، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مقالة في قوانين صناعة الشعر.

(3) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 264.

(4) موسيقا ابن سينا: 7.

(5) الخطابة من كتاب الشفاء: 197، 198، تحقيق: محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة، 1373هـ - 1954م.

وقد جاء في رسائل اخوان الصفا وصف للإيقاع يفهم منه تأكيد الفواصل الزمنية والنظام المعتمد في الحركات والسكنات ومن ذلك قولهم: ((كلّما كانت ألحان الموسيقى وأزمان الحركات وفقراتها وسكناتها، ما بينها مناسبة، استلذت بها الطباع وفرحت بها الأرواح وسُرّت بها النفوس لما فيها من المشاكلة والتناسب والمجانسة)) (1) وهذا الاقتران الحاصل ما بين التناسب الزمني للحركات والسكنات، واللذة الحاصلة في النفس والروح هو الذي يرتقي بالشعر من كونه عملية لسانية إلى نص مؤثر تتفاعل به اللذة السمعية مع اللذة النفسية، ((وعلى هذا نجد اخوان الصفا وابن سينا يشيرون إلى أهمية القول الموزون أو الأبيات الموزونة لما تقوم به من استثارة تخييلية للمتلقي)) (2) ومن هذه الأقوال ما يؤكد الاقتران الوزني النفسي عند اخوان الصفا فان ((الأبيات الموزونة تثير الأحقاد الكامنة وتحرك النفوس الساكنة وتلهب نيران الغضب على نحو مماثل لما تفعله الألحان الموسيقية)) (3) وهذا ما لاحظناه عند ابن سينا عندما خص الوزن بدور كبير في تحقيق الاستثارة التخييلية التي يحدثها الشعر في المتلقي وما يترتب عليها من سلوك(4).

وكان ابن رشد (-595هـ) يرى ان أشعار العرب ليس فيها لحن مستقل وإنما فيها أمّا الوزن فقط وأمّا الوزن والمحاكاة معاً(5) وهو يجمع الصناعات التي تفعل فعل التخييل في ثلاث صناعات، وهي صناعة اللحن وصناعة الوزن وصناعة الأقاويل المحاكية وقد تجتمع هذه الأقاويل الثلاثة مع بعضها، وهذا الذي يوجد في الموشحات والازجال وقد توجد كل واحدة منها منفردة، مثل وجود النغم في المزامير والوزن في الرقص والمحاكاة في اللفظ(6).

---

(1) رسائل اخوان الصفا وخلان الوفا: 1/ 137، تحقيق: فوزي علوي، دار صادر، بيروت، 1957م.

(2) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 265.

(3) رسائل اخوان الصفا وخلان الوفا: 1/ 133.

(4) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 265.

(5) ينظر: تلخيص كتاب ارسطو طاليس، في الشعر: 61، وان ما يشير إليه هنا ابن رشد من توفر الوزن فقط إنما يكون في الأشعار المنظومة في الأراجيز العلمية وغيرها، واجتماع الوزن والمحاكاة يكون في الأشعار المعبرة عن خيال الشاعر وعاطفته.

(6) ينظر: المصدر نفسه: 61، 62.

إن آراء ابن رشد في النغم والأوزان والمحاكاة اجتمعت في كثير منها مع آراء ابن سينا التي ذكرناها سابقاً، فقد ذكر ابن رشد مسألة التنغيم في القول وعدّها وسيلة من الوسائل الخارجية عن اللفظ ولكنها تحقق الإفهام وإيقاع التصديق بشكل تخييلي لارتباطها بالانفعالات. وآراء ابن رشد تؤكد حاجة النثر والخطابة بالتحديد إلى الوزن لأنه يُعين على الفهم، ولأنه لذيذ المسموع وبهذا يكون ملائماً للإقناع، وهذا ما ذهب إليه ابن سينا عندما تكلم على أهمية الوزن في النثر عموماً لأنه يُشعر بانتهاء القول، وهو يعين على الافهام من ناحية ويكون لذيذاً من ناحية أخرى[1]، ومن هنا يتضح أن ابن سينا وابن رشد عندما تكلما في الوزن النثري الخطابي جعلاه في ((ترتيب الألفاظ ترتيباً يُراعى فيه انتظام أصوات الكلمات، وتتعادل فيه أجزاء المصاريع بحيث يصبح قريباً من الوزن العددي وبعيداً عنه في الوقت نفسه، وقربه من الوزن العددي يسمح له بتحقيق قدر من الإيقاع المنتظم يستلزم بدوره وجود ضوابط تحدد الطول المناسب للأسجاع مثلاً، وعلى هذا نبّه ابن سينا وابن رشد إلى أن يكون طول الاسجاع معتدلاً، حتى يحقق للسجع التأثير السمعي المُلذ والافهام معاً)) [2].

ان الوزن الشعري عند ابن سينا وابن رشد يتجاوز كونه بنية إيقاعية بل عدّاه وسيلة من وسائل التخييل والمحاكاة في الشعر فمثله مثل التشبيه والاستعارة، ومما يثير الانتباه هنا ان مثل هذه النظرة للإيقاع أصبحت تشغل الباحثين المحدثين المهتمين بالوزن العروضي في الشعر، ولذلك فقد عدّ بعضهم الإيقاع في الشعر بنية رمزية، مشابهة للاستعارة وقدرتها على إثارة خيال المتلقي[3].

وعلى هذا فإن الفلاسفة المسلمين نظروا إلى الوزن الشعري على أنه ((وسيلة من وسائل المحاكاة أو التخييل لكنهم في الوقت نفسه حرصوا على تأكيد ان القول لا يكون شعراً إلا إذا اجتمعت فيه المحاكاة والوزن معاً، وعلى الرغم من إلحاحهم على ان المحاكاة (هنا الاستخدام الخاص للغة) والوزن هما العنصران الجوهريان اللذان يميزان الشعر من غيره من ألوان القول،

---

(1) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 238.

(2) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 242.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 260.

فانهم جعلوا الأولية المطلقة لعنصر المحاكاة أو التخييل على عنصر الوزن، وذلك ان المحاكاة هي السمة النوعية الخاصة التي تكسب القول سمة الشاعرية)) (1).

إن الاندماج الحاصل بين الوزن والمحاكاة في الشعر عند الفلاسفة المسلمين هو الذي أظهر لنا هذه النظرة الفاعلة لقيمة الوزن بوصفه عنصراً مؤثراً في النص الشعري أولاً ومن ثمّ في المتلقي ثانياً.

والذي لا بد ان نشير إليه هنا هو أن الفلاسفة المسلمين لم يتعاملوا مع الوزن كما تعامل معه العروضيون بل انطلقوا من مفهوم موسيقي، ولذلك فإننا نجد ((فهم الفلاسفة، وهم ليسوا عروضيين بالطبع، للوزن الشعري يقوم على أساس موسيقي، وخاصة إنهم عنوا بمبحث الموسيقى، وعدّوه فرعاً من فروع العلم الرياضي، ولهذا نجد معظم إشاراتهم إلى الوزن الشعري في ثنايا كتبهم ومؤلفاتهم الموسيقية، لكنهم في الوقت نفسه أخذوا في اعتبارهم الشعر العربي وحاولوا وضع تصوراتهم للوزن من خلاله)) (2) وهذا ما أدى إلى انفتاحهم حول النص الشعري والتخلي عن النظرة العروضية التجزيئية المبنية على رصد التفاعيل العروضية بل كانت هذه النظرة انطلاقة واسعة نحو دراسة موسيقية للشعر تبدأ من الموسيقى وتنتهي عند جماليات البنية الصوتية في النص الشعري.

- **رؤية النقاد القدماء:**

لم تكن فاعلية الإيقاع حكراً على الفلاسفة المسلمين وممّن تأثر بالثقافة اليونانية، بل إن النقاد العرب القدماء كانوا على وعيٍ تامٍ بهذه القضية، وقد عبروا عنها بآراء واضحة ودقيقة يمكن لدارس النقد العربي القديم أن يلمح ذلك في كتبهم، وإذا ما حاولنا أن نتتبع هذه الفكرة عند نقادنا القدماء فاننا لابّد أن نبدأ من واضع علم العروض للشعر العربي وهو الخليل بن أحمد الفراهيدي (-175هـ) ويمكن أن نستوضح ملامح العملين اللذين اشتهر بهما الخليل، وهما علم العروض الذي عنى بضبط أوزان الشعر العربي، وكتاب العين الذي وضعه الخليل معجماً لغوياً صوتياً يستند إلى مخارج الأصوات في وضعه وهي خاصية ميزت معجم العين من غيره من مختلف القواميس والمعجمات، وتعد هذه أبرز المحاولات التأصيلية والتحليلية التي

---

(1) المصدر نفسه: 231.

(2) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 252.

حاولت وصف البعد الإيقاعي في الوزن والقافية ومحاولة الوصول إلى جوهرها والتقاط قوانينها[1] مُستفيداً بذلك من معرفته ودرايته بالإيقاع والنغم، اللذين مكنّاه من استنباط التشكيلات الوزنية للشعر العربي ووضع علم العروض[2]، غير أن ((الأصل المدرك والمحسوس لإيقاع الشعر العربي منذ بداياته التي نعرفها تاريخياً يتمثل في الصورة الصوتية التي كشف الخليل عن وجه من وجوهها الكثيرة، ولم يكشف عنها كما ظن الكثيرون، بقدر ما كشف رؤيته هو لجانب من جوانبها العروضية المرتكزة على نظام التفعيلة ضمن وحدة البيت، وبقيت وجوه كثيرة لم يكشف عنها الخليل أو تتكشف لرؤيته العروضية ذات البعد اللغوي من جهة والرياضي من جهة ثانية)) [3].

ويبدو ان محاولة الخليل هذه ((انصرفت عن جوهر الفاعلية الإيقاعية وقيمتها ووظيفتها وأسسها الجمالية العامة إلى المعيارية، فتحولت إلى معايير وقواعد جامدة فاقدة للدلالة والقيم الإيقاعية ولاسيما ما يتعلق منها بالبعد الوزني)) [4] وهذا ما يؤكد ان الخليل ((لم يكشف عن كل أبعاد الظاهرة الإيقاعية حتى في مستواها الصوتي والكمي (القافية والوزن))) [5] ولذلك فان أهمية ما قام به الخليل تكمُن في ضرورة استكمال جهده الإيقاعي الفذ لا في الوقوف عنده والاكتفاء به[6] وهذا ما فعله من بعده كثير من النقاد القدماء والمحدثين وهو ما سيحاول الباحث هنا الكشف عنه وتتبع ملامح ذلك الجهد ولاسيما فيما يخص فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري.

إن ما يلاحظ عند الخليل ابتعاده عن النظرة الجمالية لفاعلية الإيقاع والبحث عن الأسس والمعايير التي يتكون منها الشعر العربي ولم تكن هذه النظرة هي السائدة في نظر النقاد

---

(1) ينظر: الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري، زيد قاسم ثابت: 13، اطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، آداب، 2002م.

(2) ينظر: وفيات الأعيان، ابن خلكان: 2/ 244، تحقيق: احسان عباس، دار صادر، بيروت.

(3) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، علوي الهاشمي: 132-133، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مملكة البحرين، 2006م.

(4) الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري: 13.

(5) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي: 133.

(6) ينظر: المصدر نفسه: 134.

اللاحقين، فالجاحظ (-255هـ) قد أدرك القيمة الجمالية للصوت ومدى تأثيره في النفس البشرية، فهو يرى أن ((أمر الصوت عجيب وتصرفه في الوجوه عجبٌ، فمن ذلك إن منه ما يقتل ومنه ما يسرّ النفوس حتى ترقص وحتى ربما رمى الرجلُ نفسه من حالقٍ، وذلك مثل الأغاني المطربة، ومن ذلك ما يكمد ومن ذلك ما يزيل العقل حتى يغشى على صاحبه كنحو هذه القراءات الشجية والقراءات الملحنة، وليس يعتريهم ذلك من قبل المعاني، لأنهم في كثير من ذلك لا يفهمون معاني كلامهم)) [1] فإيقاع الشعر وأنغامه تفعل بالنفس ما تفعله المعاني المؤثرة ((فمظهر الفنية في نظر الجاحظ يبدو في الإجادة في القوالب والاشكال التي تحتوي المعاني وتبرزها، مثل إقامة الوزن وسهولة اللفظ، حتى لا يكدّ اللسان ويثقل على الاسماع، وجودة السبك وهي حسن تأليف الكلام ونظمه، واتساق التركيب داخل العبارة، وهذه كلها، الأوزان والألفاظ والجمل المركبة ليست اكثر من اشكال وقوالب للفن الشعري)) [2] وان الجاحظ عندما ربط في قوله ((انما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير)) [3] بيّنَ صنعة الشعر والتصوير فهو يقصد في ذلك توظيف مصطلح التصوير والتركيز على تشخيص المعاني للمدركات الحسية[4] والجاحظ في هذا الشأن يمتلك رؤية نقدية دقيقة، فهذه العناصر السابقة للبنية التصويرية جميعها عناصر فاعلة في بناء النصّ الشعري، فالوزن، والمقصود به الإيقاع الخارجي، وحسن تخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وهي عناصر الإيقاع الداخلي، تعمل جميعها بوصفها عناصر مؤثرة للارتقاء إلى المستوى الذي يدعو إليه الجاحظ فلا يمكن أن يكون الشعر صناعة ولا يمكن أن يكون ضرباً من النسج وجنساً من التصوير إلا بتتبع هذه العناصر، لأن ذلك ينص على قيمتها الفعلية في النص الشعري، وهذا يؤكد أن الجاحظ ((يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة الجانب الحسي للشعر وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي، وهي فكرة تُعدّ المدخل

---

(1) الحيوان: الجاحظ: 4/ 191، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار احياء التراث العربي، بيروت – لبنان، 1969م.

(2) عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع: 43، ط1، مكتبة المنار، الأردن، 1985م.

(3) الحيوان: 3/ 131.

(4) ينظر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر، د. عبد القادر فيدوح: 319، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992م.

الأول، أو المقدمة الأولى، للعلاقة بين التصوير والتقدم الحسي للمعنى))[1]، وهذا ما يؤكده حينما ينص على أن ((وزن الشعر من جنس وزن الغناء، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى وهو من كتاب حدّ النفوس، تحدّ الألسنة بحدّ مقنع، وقد يعرف بالهاجس كما يعرف بالاحصاء والوزن))[2] وهذا يدل على وعي الجاحظ بفاعلية الإيقاع.

في حين عدّ ابن قتيبة (- 276هـ) الطرب من البواعث النفسية للابداع الشعري[3]. وقد تنبه النقاد القدماء على وظيفة الإيقاع هذه، وجماليته المؤثرة ولاسيما في النص الشعري، لما فيه من انتظام وانسجام متأتيان من الوزن العروضي وتفعيلاته، فكان له هذا التأثير السحري في المتلقي فعبروا عن هذا الإيقاع بعبارات تنم على حسٍ نقدي رفيع وهذا ما يتجلى بوضوح عند ابن طباطبا العلوي (-322هـ) الذي يُعدُّ أول من عرف مصطلح الإيقاع من النقاد واستخدمه لفهم جودة الشعر[4] إذ يقول: (وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال اجزائه))[5].

والملاحظ هنا أن ابن طباطبا جمع بين الإيقاع والوزن ثم أضاف إليه حُسن التركيب واعتدال الأجزاء ولكي يتوفر الإيقاع في الشعر فلابد من أن يكون موزوناً وهذا ما يدعو إلى القول إن ابن طباطبا العلوي يجمع بين إيقاع الصوت وإيقاع المعنى وفي الوقت نفسه يرى أن الوزن ليس ((مجرد تشكيل نظمي أو تنظيمي يمنح العبارة النثرية اسم الشعر وحَسب، ولكنه

---

(1) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور: 26، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1983م.

(2) رسائل الجاحظ، رسالة القيان: 2/ 160-161، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1965م.

(3) ينظر: الشعر والشعراء: 1/ 78، تحقيق: احمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر.

(4) ينظر: الإيقاع أنماطه ودلالاته في لغة القرآن الكريم، دراسة أسلوبية دلالية، عبد الواحد زيارة اسكندر المنصوري: 12، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، الآداب، 1416هـ.

(5) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي: 21، تحقيق: عبد العزيز ناصر المانع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.

أيضاً وسيلة يمكن ان تغيّر من قيمة التعبير النثري في السمع والعقل والذوق)) [1] ولذا فهو يقسم الشعر على أنواع ((منها أشعارٌ مموهةٌ مزخرفة عذبةٌ تروق الأسماع والافهام إذا مرّت صفحاً، فاذا حُصّلت وانتقدت بُهرجت معانيها وزيفت ألفاظها ومُجّت حلاوتها، ولم يصلُح نقضها لبناءٍ يستأنف منه)) [2] فابن طباطبا يرى أن الوزن لا يقف عند حدود التشكيل النظمي وإنما ((يتجاوز هذه الشكلية إلى الأثر النفسي كذلك، فهو أقوى أثراً من العبارة النثرية)) [3] ومع ان الوزن ((ضرورة تخص الشعر حتى يكون شعراً، فان فائدته سمعية ذوقية ونفسية، فاذا عدل بالشعر عن جهة الوزن مجّته الأسماع وفسد على الذوق، وإذا كان الشعر صحيح الوزن – مع صحة المعنى وعذوبة اللفظ- ثم قبول الفهم له واشتماله عليه، وهنا نحسّ تطوراً في فائدة الوزن التي كانت تختص بالسماع وحلاوة الوزن فيه)) [4] فهو يعطي للإيقاع وظيفة وفاعلية في التوصيل والتأثير.

وإذا كان قدامة بن جعفر (- 337هـ) فهم الشعر على ((أنه قول موزون مقفى يدل على معنى)) [5] فان الوزن في نظره له أهمية في الصناعة الشعرية، فهو يمثل العنصر الأساس في التمييز بين الشعر وغيره من الكلام المنظوم الذي لا يُعدّ شعراً ولذلك فهو يرى أنه يأتلف مع عنصرين آخرين أساسيين في البناء الشعري هما اللفظ والمعنى، وإن فاعلية الإيقاع عند قدامة بن جعفر تنطلق من فكرة الائتلافات الحاصلة بين الوزن والمعنى والوزن واللفظ من جهة، والقافية والمعنى من جهة أخرى، وهذه الفكرة تعطينا تصوراً واضحاً عن نظرة قدامة العقلية فهو لم يفرد قيمة للوزن وحده ولا للقافية وحدها، وإنما بائتلاف الوزن مع المعنى ومع اللفظ وكذلك ائتلاف القافية مع المعنى هو الذي يعطي هذه الفاعلية والقدرة على التأثير في النص والمتلقي، ولذلك كان مفهوم قدامة مبنياً على فكرة فلسفية فحواها فاعلية العناصر الداخلية للنص الشعري وأثرها في بناء القصيدة الشعرية والتي هي بدورها حاضنة للصور والأخيلة. وهذا ما

---

(1) نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي، عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال: 476، مركز الفكر العربي، 1978م.

(2) عيار الشعر: 11.

(3) نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي: 476.

(4) نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي: 406.

(5) نقد الشعر، قدامة بن جعفر: 64، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.

يؤكد أنه ((ينبغي ان يحتل كل عنصر من عناصر الشعر مكانه الطبيعي الملائم، فلا يجورُ عليها الوزن فيفسد تناسقها أو يسيء إلى انتظامها حتى يتحقق هو على حسابها)) [1] ومن هنا كان من الواجب ان لا ينظر إلى الشعر من منطلق العقل والمنطق، وإنما يُنظر إليه في ضوء الذوق والحس وهذا ما فطن إليه أبو الحسن القاضي الجرجاني (-392هـ) حينما قال: ((والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدل والمقايسة وإنما يعطفه عليه القبول والطلاوة ويقربه منها الرونق والحلاوة)) [2]، فهو يؤكد قضية مهمة في الأصوات وفاعليتها في المتلقي فيقول ((الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار)) [3] بمعنى انسجام الصورة مع الصوت وهذا يؤدي إلى التداخل البصري السمعي في ذهن المتلقي، وهذا الانسجام تحدثه العلاقة بين الصوت والصورة ونقطة التقاطع هي إحداث الأثر في نفس المتلقي التي يحدثها الإيقاع بوصفه للمشاهد البصرية في السمع فتنقلها بدورها إلى الذهن فيتخيلها المتلقي ويتأثر بها.

وقد عدّ المرزوقي (-421هـ) تخيّر الشاعر لذيذ الوزن من أركان عمود الشعر ((لأن لذيذه يطرب الطبع لايقاعه ويمازجه بصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال منظومه)) [4] ويتردد في مجال الحديث عن التحام أجزاء النظم على الوزن اللذيذ المتخيّر صدى الفكرة التي تحاول أن تربط بين الإيقاع وأجزاء القصيدة الأخرى، وتجعل الانسجام بين هذه الأجزاء هو الذي يرتقي بالإيقاع إلى مستوى الفاعلية ويصيّرهُ عنصراً قادراً على نقل الصورة والتأثير في المتلقي. ولذلك عدّ أبو العلاء المعري (-449هـ) الشعر: ((كلاماً موزوناً، تقبله الغريزة على شرائط، إن زاد أو نقص أبانه الحس)) [5] فجعل الوزن متعلقاً برضى الغريزة

(1) قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم (ظهورها وتطورها)، د. وليد قصاب: 224، ط2، المكتبة الحديثة، 1985م.

(2) الوساطة بين المتنبي وخصومه: 100، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، محمد علي البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه.

(3) المصدر نفسه: 412.

(4) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي: 1/ 10، تحقيق: أحمد أمين، عبد السلام محمد هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1956م.

(5) رسالة الغفران، أبو العلاء المعري: 250، تحقيق وشرح: عائشة عبد الرحمن: ط7، دار المعارف، مصر، 1981م.

الشعرية ضمن شروط تجعل الشاعر قادراً على الارتقاء بنصّه الشعري، وقول المعري يدل على أن الوزن لا قيمة له إلا إذا وافق الغريزة الشعرية فيكون فاعلاً في بنية النص الشعري، وهذا ما يؤكد أن ((الشعراء العرب القدماء يدركون قيمة البعد الإيقاعي في الخطاب الشعري وفاعليته التعبيرية والإيحائية في ظروفهم الخاصة التي هيمنت فيها الثقافة الشفاهية على الشعر إنتاجاً، ورواية، وحفظاً، ولذلك أبدعوا التشكيلات الوزنية وأحكموا صياغة القوافي، فضلاً عن تفننهم في اختيار الألفاظ وصياغتها صياغة مخصوصة)) [1]، وإذا ما عرضنا هذا على ابن رشيق القيرواني (-456هـ) نلاحظ أن فاعلية الإيقاع تنطلق أولاً من القصد والنية، لأنه يرى أن ((الشعر يقوم بعد النية على أربعة أشياء، وهي اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية)) [2] ومن هذا نفهم أن ليس كلّ كلام موزون مقفى عند العرب يُعدّ شعراً وان اشتمل على بعض عناصر الشعر الأساسية وفاعلية الإيقاع في الشعر ترتبط بقضية مهمة وهي الحسّ أو الشعور ذلك أن المشاعر والحواس تشترك جميعها في بناء الشعر وهذا الترابط الوثيق بين الأجزاء السابقة تعمل جميعها على فرض فاعلية الإيقاع، وهذا ما نجده عند ناقد آخر وهو ابن سنان الخفاجي (-466هـ) إذ يرى أن الوزن: ((هو التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض. أما الذوق فلأمرٍ يرجع إلى الحس... وأما العروض فلأنه قد حصر فيه جميع ما عملت العرب عليه من الأوزان فمتى عمل شاعرٌ شيئاً لا يشهد بصحته الذوق وكانت العرب قد عملت مثله جاز ذلك... والذوق مقدّم على العروض، فكل ما صحّ فيه يلتفت إلى العروض في جوازه)) [3] فهو في هذا التعريف يفرق بين الحسّ الناشئ عن الذوق، وهو الدال في عمقه على ما نقصد بالإيقاع والوزن الذي يتكون من التفعيلات العروضية وتناسبها في البنية العروضية للبيت الشعري، فالحس هنا مرتبط بالذوق ومقدم على العروض، لأن علاقته بالروح أو النفس، وعندما يكون

(1) الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري: 13.

(2) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني: 1/ 103، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط1، دار الطلائع، القاهرة، 2006م.

(3) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي: 279، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ميدان الأزهر، 1389هـ - 1969م.

صحيحاً يكون الوزن شيئاً ثانوياً[*] وهذه النظرة على ما فيها من تجاوز على قيمة الوزن العروضي إلا انها تنطلق من رؤية فاعلة للإيقاع ودوره في بناء النص الشعري والتأثير في المتلقي.

أما السكاكي (-626هـ) فقد أكد فكرة القصد في الوزن إذ يقول: ((لابدّ فيه من أن يكون وزنه لتعمد صاحبه إياه، والمراد بتعمد الوزن هو أن يقصد الوزن ابتداءً، ثم يتكلم مراعياً جانبه، لا أن يقصد المتكلم المعنى وتأديته بكلمات لائقة من حيث الفصاحة في تركيب تلك الكلمات توجبه البلاغة فيستتبع ذلك كون الكلام موزوناً)) [1] وهذا القول يدل على أن الوزن هو الذي يكون أولاً في ذهن الشاعر مما يعطيه الأولوية في نظم المعاني اللاحقة له.

ويبدو أن حازم القرطاجني (-684هـ) الذي ((تأثر بالفلاسفة المسلمين وأفاد منهم وتمثل تصوراتهم، كان أكثر تعمقاً في تأصيله قيمة الوزن الشعري ووظيفته في تحديد ماهية الشعر وجوهره وفعله، فقرن – مثلهم – البعد الإيقاعي بالبعد التصويري)) [2]، فعندما عرّف الشعر بقوله: ((الشعر كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قُصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فان الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قويَ انفعالها وتأثرها)) [3] فقد تميز حازم القرطاجني ((في أنه نظر إلى العروض نظرة بلاغية نقدية ذوقية، متصفة بالأصالة والعمق والتأني والاخلاص والصدق، أفادت من الآخرين من غير تقليد أعمى، ونقدت الأقدمين من غير عقوق، وجددت

(*) ومن هذه الفكرة انطلق أصحاب الشعر الحر وأصحاب قصيدة النثر، وعلى أساسها بدأت التجديدات في العروض العربي منذ العصر العباسي.

(1) مفتاح العلوم، السكاكي: 619، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 1420هـ - 2000م.

(2) الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري: 58.

(3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني: 71، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخواجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م.

من غير تخريب، انها ظلت متمسكة بأصالتها وعروبتها))[1] واللافت للنظر هنا ((ان حازماً تطرق إلى هذه الجوانب كلها من حيث هي عنصر مبدئي مقوم لبنية الخطاب الشعري، وقسمها إلى جزئين جعل المبادئ الأولية وزنية والثانية خصصها للوقفات الختامية (القافية) إلا أنه يجمع بينهما في وحدة الهدف وهو البعد الموسيقي للخطاب))[2] وهذا يدل على أن حازماً كان على وعي تام بما جاء به الخليل من قبله ولكنه التفت إلى مستويات عميقة من الظاهرة الإيقاعية، وهذا ما سمّاه بقانون التناسب، وقد عنى به علم البلاغة، حيث تكون المخيلة تربة خصبة لقوانين الإيقاع الشعري بما في ذلك الوزن[3] وهذا يكشف عن الانساق التي ينتظم بها الشعر العربي صوتياً وليس عمله هذا يقف عند سطح الظاهرة فهو يَعدُّ ((الوزن وحدة أساسية جوهرية ضمن الجزئيات الهامة التي تشكل الوحدة الكلية للخطاب الشعري بوجه خاص))[4] وإن هذه التصورات التي امتلكها حازم القرطاجني ((مكّنته من إقامة تصورات خاصة به. يجتهد فيها على نحو غير مألوف عند العروضيين فيبتكر مصطلحات جديدة ويوفق بين الثقافات النقلية المأخوذة من اللغويين والانجازات العقلية للفلاسفة توفيقاً يدعو إلى الانتباه، لما فيه من جدّة ولما فيه من مخالفة للعروضيين))[5] ولذلك تجاوز العروضيين في نظريته الفلسفية لفاعلية الإيقاع، فهو يربط بين الوزن والمعنى حيناً والوزن والموضوع حيناً آخر ومن ثم يجعل البنية الوزنية في خدمة البنية التصويرية في الخطاب الشعري فهو ينظر إلى نسيج الخطاب على منوال معين، لأنّ العبرة في الشعر ليس الارتجال وسرعة النظم وتشكيل البنية المكونة من سلسلة دوال داخل بنية وزنيّة وإيقاعية، وإنما العبرة هي البحث والكشف الجيد عن الدوال المصاحبة والملازمة للخطاب الشعري[6] وهي دلالات تنطلق من الإيقاع ذاته وتساهم في بناء الصورة الشعرية.

---

(1) إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف، دراسة في فلسفة العروض، أحمد فوزي الهيب: 67، ط1، دار القلم العربي، سوريا، 1424هـ - 2004م.

(2) أصول الشعرية العربية في نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، الطاهر بو مزبر: 104، ط1، منشورات الاختلاف، لبنان، 1428هـ - 2007م.

(3) ينظر: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي: 133.

(4) أصول الشعرية العربية في نظرية حازم القرطاجني: 104.

(5) مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور: 370، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978.

(6) ينظر: أصول الشعرية العربية في نظرية حازم القرطاجني: 92.

ومما لا ريب فيه أن حازماً كان رائداً لهذا المجال الرحب من الإيقاع العربي فهو الذي فتح آفاق البنية الوزنية واستطاع أن يجعل منها عنصراً فاعلاً لبناء الصورة الشعرية، ومن ثم نبّه إلى هذا التقاطع الحاصل بين الإيقاع والمعاني والاغراض داخل النص الشعري وعدّها جميعاً في خدمة التخييل الشعري.

لم تتقدم فكرة (فاعلية الإيقاع) بعد حازم القرطاجني كثيراً في النقد العربي القديم لأن أكثر من جاء بعده اما ان يعيد ما ذكر السابقون أو يعمد إلى الشروح والتلخيص وهو ما نجده عند السجلماسي (-704هـ) إذ يقول: ((الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة ان يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو ان يكون كلُّ قولٍ منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية فان عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قولٍ منها واحدة)) [1] وهذا القول لم يكن جديداً في تاريخ النقد العربي، فقد لاحظنا ذلك عند الفلاسفة المسلمين المتأثرين بالثقافة الأرسطية.

ولم يتجاوز شمس الدين النواجي (859هـ) ما جاء به ابن رشيق القيرواني فعمل على إعادة تعريفه والشرح لما جاء فيه[2].

ونخلص مما تقدم إلى أن اهتمام النقاد والمنظرين العرب الأوائل بفاعلية الإيقاع وتحديد قيمته في تشكيل الخطاب الشعري كانت على مستوى عالٍ من الوعي، فلم ينشغلوا بتعريف الوزن والبحث في أجزائه العروضية من زحافات وعلل ولم يبتعدوا من البحث عن فاعلية الإيقاع التي تشير في تصورهم إلى القدرة الطبيعية والطاقة الشعرية الخفية الكامنة في صميم الشاعر، والتي تشكل عملية الخلق الشعري داخل الإنسان الشاعر وتفصح عن سجيته واستعداده الفطري لقول الشعر.

(1) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، محمد القاسم الانصاري السجلماسي: 218 و407، تقديم وتحقيق: علال الغازي، ط1، مكتبة المعارف، الرباط – المغرب، 1980م.

(2) ينظر: مقدمة في صناعة النظم والنثر، شمس الدين النواجي: 27، تحقيق: محمد بن عبد الكريم، دار مكتبة الحياة، بيروت – لبنان.

في النقد الأدبي الحديث:

- رؤية المعاصرين لفاعلية الإيقاع:

تنطلق فاعلية الإيقاع في العصر الحديث من قدرته على الإبداع والتجاوز المستمر الذي يعمل على إعادة ترتيب الأفكار والمعاني والصور بأسلوب فني مميز، يصل إلى مستوى الإبداع بما يحمله من حركيته التي تتجه من السكون إلى التحرك نحو تنظيم لنسق من الأصوات اللغوية يجعلنا نتأمل فاعلية الإيقاع في النص الشعري على أنه عنصر في الصميم، ومن ركائز القصيدة؛ لا كونه عنصراً ملحقاً أو إضافياً. وهذا ما تسعى إليه كثير من الدراسات الحديثة، وفي هذا الاتجاه يرى كولردج(*) أن ((الوزن والصورة وإيحاءات الجرس منبثقة من الحالة الشعورية المسيطرة على الشاعر في لحظة النظم، وإنما هي تراكمات لدى الشاعر ولذلك فهي تعمل على إنشاء عالم موازٍ للعالم الخارجي)) [1] ففاعلية الإيقاع عند كولردج تكمن في ((أن الوزن مسيطر على العاطفة ومهيمن على شعور الشاعر، ولذلك تخرج إلى مستوى اللاشعور، لأنها خرجت عن عاطفة بدون القيد الذي يوجهها نحو ما يريد الشاعر)) [2] وقد عبّر عن هذه الفاعلية في قدرة الإيقاع على إثارة الدهشة وعن طريق إشباع الرغبة وذلك من خلال ربطه بين الوزن من جهة والعاطفة من جهة أخرى، ثم ان هذه جميعاً ترتبط بالمجاز الذي هو مولّد للصور[3]، وهذا ما يؤكده ت.س اليوت(*) حينما قال: ((ان الحسّ بالمتعة الموسيقية مع قدرة استحداثها موهبة من

(*) صموئيل فيلر كولردج Samuel Falor Colerdge (1772-1834): الشاعر والناقد الأنكليزي، وهو أحد أبرز وجوه الحياة الثقافية الأنكليزية في الحقبة الإبداعية (الرومانسية) وأحد أهم منظريها، بدأ حياته مولعاً بالدين، التحق بجامعة كامبردج ليدرس الصوت ليصبح قسيساً، وسرعان ما تحول إلى دراسة الأدب الكلاسيكي، وبعدها رحل إلى لندن، ثم سافر إلى اكسفورد والتحق بجامعتها، من أهم أعماله: (قصيدة البحار العجوز، وكتابه: السيرة الأدبية).

(1) كولردج، محمد مصطفى بدوي: 101، دار المعارف، القاهرة – مصر.

(2) المصدر نفسه: 100.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 174-176.

(*) توماس ستيرنز إليوت Thomos Stearns Eliot (1888-1965م): شاعر ومسرحي وناقد أدبي حائز على جائزة نوبل في الأدب ي عام 1948، ولد في الولايات المتحدة الأمريكية وانتقل إلى المملكة المتحدة في عام 1914، ثم أصبح أحد الرعايا البريطانيين في 1947، من أعماله: (القصائد: أغنية حب، الأرض

مواهب الخيال)) [1] فالاحساس بالإيقاع عند اليوت يتغلغل بعيداً وراء مستويات الفكر فيؤثر في الأذن عن طريق العمق في سحره الصوتي فهو يؤثر فينا بالحركة قبل أن تتوصل عقولنا إلى إدراك ما فيه من تأثير[2].

في حين يرى ريتشاردز[*] أن تأثير الإيقاع لا يرجع ((إلى كوننا ندرك نمطاً في شيء ما خارجنا، وإنما إلى كوننا نحن قد تحقق فينا نمط معين وقد تنسقنا على نحو خاص، فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع تأخذ في الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب)) [3]، فالإيقاع لا يمكن أن يدرك بمعزل عن عناصر العمل الأدبي الأخرى، بل إن العلاقة بين الإيقاع والمعنى في أشكاله المتعددة هي التي تعني دارس الشعر، وإن دراسة الإيقاع بمعزل عن المعنى محاولة مشكوك في قيمتها[4].

فالنظم الإيقاعي لا يؤكد ذاته بذاته، وإنما يتعين أن يختلط معنى الكلمات كلياً بالعنصر الحسي والطبيعة الصوتية[5] مما دعا جون كوهن[**] إلى القول إن ((النظم لا يوجد... إلا كعلاقة الصوت والمعنى، فهو اذن بنية صوتية دلالية)) [6]. إن فاعلية الإيقاع تتجلى لدى هؤلاء النقاد من العلاقات المتداخلة للبنية الصوتية مع البُنى الأخرى، وهذا ما يؤكده ريتشاردز حينما جمع

اليباب، أربعاء الرماد. ومن مسرحياته: جريمة في الكاتدرائية، وحفل كوكتيل. ومن مقالاته: التقليد والموهبة الفردية).

(1) ت.س. اليوت، ف.أ.ماثيسن، ترجمة: احسان عباس: 173، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، 1965م.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 174.

(*) إيفور آرمسترونج رتشاردز Ivor Armston Richard (1893): من أقطاب النقد الانجليزي المعاصر، وهو احد مؤسسي النقد الأدبي الحديث، عمل استاذاً في جامعة كامبردج وكان له أثر كبير في جميع المشتغلين بالنقد في انجلترا، وفي امريكا، له عدة مؤلفات أهمها (مبادئ النقد الأدبي، أسس علم الجمال، معنى المعنى).

(3) مبادئ النقد الأدبي، ريتشارز، ترجمة: مصطفى بدوي: 195، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، مصر.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 200.

(5) ينظر: فن الشعر، هيغل، ترجمة: جورج طرابيشي: 90، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1981م.

(**) جان كوهن: كاتب وناقد فرنسي معاصر. له سلسلة من المؤلفات في النقد الحديث ترجمت إلى العربية، من ضمنها: بنية اللغة العربية.

(6) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي، محمد العمري: 52، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986م.

بين الإحساسات المرئية والصورة السمعية وجعلهما لا ينفصلان داخل التجربة الشعرية، إذ قال: ((يندر أن تحدث الإحساسات المرئية للكلمات بمفردها، إذ تصحبها عادة أشياء ذات علاقة وثيقة بها بحيث لا يمكن فصلها بسهولة، وأهم هذه الأشياء الصورة السمعية)) (1) ففاعلية الإيقاع في النظريات الحديثة تقوم على ((تداخل المستوى الصوتي والدلالي (الإيقاعي والمعنوي) للغة الشعرية، إذ يتعذر الكلام عن واحد منهما بمعزل عن الآخر)) (2).

وهذا ما يعبر عنه بيار جيرو(*) بقوله: ((تتناسب القصيدة على خط مزدوج، الشكل اللغوي المعبر عن المعنى والشكل العروضي المعبر عن التناغم)) (3) وهذا المفهوم عبر عنه جاري Gurry بقوله: ((الذي يجب ألا يغيب عن بالنا ابداً في تقويمنا لكل عنصر من عناصر القصيدة هو ربطه بالعناصر التي تُنشئ لنا وحدة واحدة، ولذلك فإنّ التأثيرات الصوتية ينبغي أن تدرس دائماً مرتبطة بالمعنى والفكرة والتخييل والإيقاع)) (4)، ويرى ياكوبسن(**): ((ان العلاقة بين الجانب الصوتي الخارجي للغة وجانبها الداخلي، مجال المعنى، برزت بوضوح في اللغة

---

(1) مبادئ النقد الأدبي: 171.

(2) شكل القصيدة العربية الحديثة في النقد العربي حتى القرن الثالث الهجري، جودت فخر الدين: 121، ط1، دار الآداب، بيروت – لبنان، 1984م.

(*) بيار جيرو: كاتب وناقد فرنسي معاصر. كتب كثيراً في نقد الشعر المعاصر وله مؤلفات مترجمة للعربية من ضمنها: الأسلوب والأسلوبية (1985) وعلم الدلالة.

(3) Giravd pierrer Essaisde stylistique , edition klinc ksicck paris , 1969 , p.219
نقلاً عن شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري: 121.

(4)Gurry. p. The Appreclation of poetry , p.73.

نقلاً عن: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، محمد العبد: 13، ط2، مكتبة الآداب، القاهرة، 2007م.

(**) رومان ياكوبسن R-Jakobson (1896-1982): عالم لغة وناقد أدب أمريكي من أصل روسي. درّس في عدد من الجامعات الكبرى، أسس مع عالم الصوت تروبتسكوي ما يعرف بمدرسة براغ في علم اللغة، عُرف ياكوبسن بنظريات كثيرة في الأدب واللغة من اشهرها نظريته في الملامح التمييزية ونظريته في محوري الانتقاء والتأليف والتوازي في الشعر وغير ذلك. من اهم أعماله (قضايا الشعرية، أساسيات اللغة، أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب، ست محاضرات في الصوت والمعنى).

الشعرية))[1] فهم يؤكدون ان فاعلية الإيقاع تكون في التفاعل بين عناصر النص الأدبي من صوت أو صورة وانفعال، وقد ردّد هذا الرأي عدد من النقاد الغربيين الذين تمثلت أقوالهم في ربط الإيقاع بعناصر النص الأدبي[2]، وإن هذا المفهوم اتسع عند الشكلانيين الروس[*] ليصبح سبباً في انتظام سلسلة من المكونات اللسانية التي مهمتها الإسهام في بناء البيت الشعري وهكذا يصبح الإيقاع عاملاً مُحفزاً في الشعر ومن ثم يغدو مفهوم الشعر ذاته مفهوماً خطياً نوعياً، تساهم كل عناصره في بناء خاصيته الشعرية[3].

ان هذا التأثير الإيقاعي دفع قسماً من الباحثين الغربيين إلى أن يفصلوا التجربة الصوتية عن المعنى وإن يعدّوها تجربة قائمة بذاتها، ولكن هذا الاتجاه غالى كثيراً في أهمية الصوت المجرد إلى حدّ الوقوع في الوهم، فليس هناك وجود لشعر موسيقي دون الإدراك لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعالية[4] بل إن ((الإيقاع والصورة يجريان سوياً في حلبة الشعر وهما يرتبطان ارتباطاً لا ينفصم)) [5].

---

(1) افكار وآراء حول اللسانيات والأدب، رومان ياكوبسن، ترجمة: صدام الامارة، د. عابد علي، مراجعة: مرتضى باقر: 31-32، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، سلسلة المائة كتاب، 1990م.

(2) من هؤلاء النقاد: كير Kerr، وبرستون Burston. ينظر: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: 32، 33. وكذلك ينظر في هذا الموضوع: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش: 60، مكتبة منيمنة، بيروت – لبنان، 1961. وينظر أيضاً: تمهيد في النقد الأدبي الحديث، روز غريب: 176، ط1، دار المكشوف، بيروت – لبنان، 1971م.

(*) الشكلانيون الروس Lest Formalistes Russes: هم مجموعة من النقاد من منظري الأدب تشكلت في روسيا، ثم في بولاندا، وبعدها في تشيكوسلوفاكيا (براغ) وذلك فيما بين سنتي 1915-1930، وقد كان من جملة أفرادها، فلادمير بروب، بورميس توماشفسكي، بوريس ايخنبادم، فكتور شكلوفسكي، يوري تينيانوف، فلوشينوف، فينو غرادوف، بريك، رومان ياكوبسن.

(3) ينظر: في مفهوم الإيقاع، أحمد الطابعي، مقالة على شبكة الانترنت:
http: www. odabasham. com

(4) ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك، اوستين وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي: 206، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية: 1972.

(5) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي: 276، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 1999م.

ان المتتبع لآراء النقاد الغربيين الباحثين في الإيقاع يلاحظ اهتمامهم الواضح لدور هـذا العنصر في بناء النص الشعري، ومـن هـذه الآراء يتـضح ان فاعليـة الإيقـاع تكمـن في إمكانيـة اندماج الإيقاع مع عناصر الأدب الأخرى.

اما النقاد العرب المعاصرون فقد عبّروا عن فاعليـة الإيقـاع مـن خـلال حـديثهم عـن ارتباط الإيقاع بهذه العناصر، فهو يعبر عن الاحساس والانفعال تارة وعن المعنى والخيـال تـارة ثانية، وعن دوره في بناء النص الـشعري ثالثـة، فقـد وجـدوا أن الـوزن في الـشعر لـيس صـورة موسيقية فرضت عليه فرضاً لتكون حلية تزيينيـة، ولكنـه ظـاهرة طبيعيـة لتـصوير الانفعـال[1]، فالنغم الشعري إذا ما سيطر على السامع وجدنا لـه انفعـالاً، ويـصحب هـذا الانفعـال النفـسي هزات جسمانية معبّرة ومنتظمة نلحظها في المنشد وسامعيه معاً[2]، فـالأثر الممتـع للإيقـاع كمـا يقول عز الدين إسماعيل ((ثلاثي: عقلي وجمالي ونفسي)) [3] وهذا ما جعل النقـاد ((يحكمـون بأن موسيقى الشعر إنما هي موسيقى تعبيرية لنقل الوجدان والخواطر والأحاسيس والمشاعر الـتي تعجز الألفاظ والمعاني عن نقلها أو الإيحاء بها فتأتي الموسيقى رمزاً دالاً موحياً على كـل هـذا)) [4] فموسيقى الشعر قادرة على أن ((تـشبع فينـا حاجـات عميقـة، إذ تعيـد الأوتـار المـشوشة في قيثارة حياتنا الوجدانية نسقها الطبيعي)) [5] فالمتلقي لا يـسعه ان يقـف أمـام هـذا التـأثير الـذي استولى عليه من غير أن يجد نفسه مشدوداً إليه، وكأنـه يعـيش مـع الـشاعر ويـشاركه في تجربتـه العاطفية التي هزت وجدانه وأطلقت لسانه وجعلته ينفعل هذا الانفعال الصادق[6] والنـاتج عـن تعبير الذات الشاعرة المرتبطة بانفعالاتها، ومن هذا المنطلق فقد كانت ((البنيـة الإيقاعيـة مـدركاً صوتياً ذا أهمية عظيمة في بث الحالة النفسية التي تكون قد غاصت في مدركات صـوتية هائلـة... وان القيمة الإيقاعية والصوتية تتأتى من اشتغالها مـع النـشاط النفـسي، وبـذلك تكـون وسـيلة

---

(1) ينظر: أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب: 299، ط10، مكتبة النهضة القاهرية، القاهرة، 1994.

(2) ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس: 19، ط4، دار القلم، بيروت – لبنان، 1972م.

(3) الأسس الجمالية في النقد العربي، عز الدين إسماعيل: 361، ط1، دار الفكر العربي، مصر، 1955م.

(4) عضوية الموسيقى في النص الشعري: 23.

(5) فصول في الشعر ونقده، شوقي ضيف: 28، ط3، دار المعارف، مصر.

(6) ينظر: في محيط النقد الأدبي، إبراهيم علي أبو الخشب: 142، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985م.

للسمو وسبيلاً للإيحاء من خلال اكتساب الكلمات النغم في السياق الشعري وصولاً إلى البلاغ الشعري)) [1].

إن العلاقة الوثيقة بين الإيقاع والنفس أدت إلى خلق عوالم شعرية عند المتلقي ودعت إلى فتح آفاق يطل من خلالها المتلقي على مكامن التجربة الشعرية التي يحاول الشاعر نقلها للمتلقي ((ومن هنا تأتي أهمية الموسيقى التعبيرية في القصيدة الشعرية، كأطر موسيقية مرتبطة بالتأثيرات العاطفية التي تنشأ من التجربة الشعرية وتلعب هذه الموسيقى التعبيرية الدور الرئيسي في زيادة الحيوية والقدرة على استقبال الإيحاء أو بمعنى آخر، تؤدي هذه الموسيقى دوراً خطيراً أو هاماً في التعبير والتلقي للشحنات الانفعالية التي هي مجال العمل الشعري)) [2] وهذه البنية الإيقاعية لها علاقة وثيقة بالإنسان في مستواه الفطري بما يحسه بفطرته احساساً غريزياً [3] وهذا الاحساس الفطري لا قيمة له إن لم يوجه توجيهاً نقدياً سليماً فيصبح قادراً على الكشف عن جماليات الإيقاع في النص الشعري، وهذا ما دعا القصيدة العربية إلى ان تكون صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام، محدثة نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة، وان دراسة الإيقاع من الوجهة النفسية تكشف عن الحركة النفسية المرتبطة بانفعالات الموقف الذي يريد الشاعر أن يعبّر عنه وينتج عن هذا اختيار الشاعر للبحر المناسب لتلك الانفعالات، ومن ثم فإن التغيير والتباين في الحالة الشعورية مسوّغ كافٍ للانتقال من أسلوب لغوي إلى آخر، وعلى هذا فان كثيراً من المحاولات التي ظهرت خلال النصف الأول من القرن العشرين لم تكن – في الأصل – رغبة في التخلص من اعباء الوزن والقافية إنّما كان الدافع الحقيقي هو جعل التشكيل الإيقاعي في مجمله خاضعاً خضوعاً تاماً للحالة النفسية أو الشعورية التي ينطلق منها الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى

(1) شعرية الوزن المشروط، د. عبد الكريم راضي جعفر: 16، مجلة آفاق عربية، السنة الحادية والعشرون، تشرين الثاني، كانون الأول، 1996م.

(2) لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، السعيد الورقي: 60-61، ط6، دار النهضة العربية، بيروت، 1984م.

(3) ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، علي عباس علوان: 266، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، 1975، وينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد: 16، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

فيها الانغام المختلفة وتفترق محدثة نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق أحاسيس الشاعر ومشاعره[1]. وقد ظهر ذلك واضحاً في وعي نازك الملائكة لفاعلية الإيقاع التي تجعل التجربة الشعرية عندها تنبض بالحياة، فهي تجعل من الإيقاع العامل المشترك لحيوية النص الشعري ((فقد ثارت على الأوزان الخليلية في مرحلتها الأولى، اعتقاداً منها انها لا تتماشى مع شروط الحياة الجديدة، وعدّتها قيوداً تحدّ من قدرات الشاعر على التوغل في الواقع والتعبير عن مشكلات العصر)) [2] ولكنها – في زمن لاحق – تعود وتذكر ((ان الشعر الحر ليس خروجاً على قوانين الأذن العربية والعروض العربي، وانما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين خاضعاً لكل ما يرد من صور الزحافات والعلل والضروب والجزوء والمشطور، وإن قصيدة حرّة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم – الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي – لهي قصيدة ركيكة الموسيقى مختلفة الوزن)) [3] وبذلك لا يكون الشعر الحر – في نظر نازك – خصيماً للأساليب الشعرية الأخرى أو يستبعد أسلوب الشعر العمودي ((وبهذا فالشعر الحر عند نازك مجرد أسلوب يلجأ إليه الشاعر للتعبير عن موضوعات معقدة، فهو ليس طريقة جديدة في التفكير نتيجة فهم جديد للحياة والكون، بل وسيلة لمعالجة بعض الموضوعات الصعبة التي عجز عنها شعر الشطرين، وهذا يؤكد أن نظرتها إلى الشعر الحر نظرة عروضية لا نظرة فكرية شاملة)) [4]، ومن هنا نجد أن نازك الملائكة تؤكد وبشكل واضح قيمة الوزن بقولها: ((إنّ السبب المنطقي في فضيلة الوزن هو أنه بطبعه يزيد الصورة حدّة ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة، لا بل إنه يُعطي الشاعر نفسه خلال غملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصوزة الحارة والتعابير المبتكرة الملهمة، إن الوزن هزّة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة)) [5]، فوظيفة الوزن عند نازك هي زيادة الصورة حدّة وتعميق المشاعر وإلهاب الأخيلة، فهي وظيفة إيجابية تستند إليها جماليات الإيقاع في القصيدة، فهي ترى أن الشعر

(1) ينظر: تطور الشعر الحديث والمعاصر، عمر الدقاق وآخرون: 215، مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد – مصر.

(2) مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، فاتح علاق: 243، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

(3) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: 73-74، ط3، مطبعة دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، 1967م.

(4) مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر: 244.

(5) قضايا الشعر المعاصر: 194.

ليس مجرد صور وعواطف وأفكار ((بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن))[1] فإيقاع الشعر إذن هو قبل كل شيء إيقاع نفسي يسبق الإيقاع العروضي، وهو ذو طبيعة متنوعة بتنوع الأحوال النفسية، لأنه انعكاس لطبيعة الانفعالات النفسية[2] التي يعيشها الشاعر، فيعبّر عنها بأحد تلك البحور الموزونة، وعلى الرغم من أنها أوعية مجردة فقد كانت – ولا تزال – حاجة نفسية وفنية لاستيعاب الحالات النفسية وتنظيمها وتشذيبها[3].

ولكن فاعلية الإيقاع لا تعني الوقوف عند التأثير النفسي عند الشاعر أو المتلقي ولا يمكن أن تكون هي القيمة الحقيقية للبنية الإيقاعية، بل إن فاعلية الإيقاع تحمل هذه التأثيرات وتدخلها في معانٍ ودلالات تكشف عن الصورة الشعرية، ولا يمكن لها أن تهمل العلاقة المتبادلة بين الإيقاع والمعنى الشعري ((لأن الإيقاع ليس حاجة نفسية ووسيلة إطراب وتخدير وحسب، لكنه ذو قيمة خاصة من حيث المعاني التي يوحي بها، وإذا كان الفن تعبيراً إيحائياً عن معانٍ تفوق المعنى الظاهر، فالإيقاع وسيلة مهمة من وسائل هذا التعبير، لأنه لغة التوتر والانفعال))[4] فيكون طاقة تعبيرية ترفد المعاني إذ ((لم تعد الموسيقى [موسيقى الشعر] وحدات صوتية منتظمة متكررة في الأسطر، ولم تعد كذلك قوالب جاهزة يجهد الشاعر نفسه بملئها بعيداً عن الترابط الدلالي الذي يقتضيه البناء الشعري))[5] وهذا ما أكّده شكري عيّاد عندما قال: ((إن العلاقة بين الإيقاع والمعنى في أشكاله المتعددة هي التي تعني دارس الشعر، لا خصائص الإيقاعات المُتحدث عنها من هذا الاعتبار أو ذاك))[6] ففاعلية الإيقاع هنا لا تقف عند دراسة ما يتألف منه الإيقاع، بل تقوم على تفسير الإيقاع والبحث عن الإيحاءات التي يمكن أن تُسَرِّح ظلالها على النص الشعري ((وهكذا ندرك ان الشعر يحاول أن يحمل معاني أكثر مما يستطيع

(1) قضايا الشعر المعاصر: 193.

(2) ينظر: الإيقاع النفسي في الشعر العربي، عباس عبد جاسم: 97، مجلة الأقلام، عدد5، 1985م.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 97.

(4) تمهيد في النقد الحديث، روز غريب: 110، ط1، دار المكشوف، بيروت – لبنان، 1971م.

(5) الشعر العراقي الحديث، جيل ما بعد الستينات الرؤية والتحولات، علي متعب جاسم، 289، مكتبة مصر، بغداد، 2009م.

(6) موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، شكري محمد عياد: 137.

النثر أن يؤدي، وإن موسيقى الشعر هي التي تمكنه من الوصول إلى تلك المعاني)) [1] ومن هنا كانت فاعلية الإيقاع تكمن في قدرته على الارتباط بالمعنى والصورة ((فالإيقاع موجود في علاقات العناصر بعضها ببعض وليس وفقاً على عنصر معين فالعنصر يأخذ موسيقاه من المجموعة لأن الإيقاع نظام علائقي شمولي)) [2] وهذه الشمولية في الإيقاع تعني ((ان البنية الإيقاعية للقصيدة تؤدي وظيفتها حين تنجح في إنماء النص إلى حقل الشعر، وهذا الذي نراه في التعديل على تلك البنية في تمييز الشعر عمّا ليس بشعر، وقيامها بدور الإشارة إلى التجربة الجمالية الخاصة في البلاغ الشعري... فعند ذلك يتحرك النظام الإيقاعي ليحتل مكان الصدارة بين الخواص المميزة للقصيدة)) [3].

وفي هذا دعا كمال أبو ديب إلى التحرر من العروض الخليلي، بل إنه حاول بجرأة أن يجد بديلاً له، وقد توصل إلى نتيجة خلاصتها إن الصورة المعقدة لإيقاع الشعر العربي التي تشكّلت في التراث النقدي والعروضي لا تمثل الواقع الشعري ولهذا السبب حاول أن يؤسس بديلاً جذرياً لهذه الصورة المكتسبة والغامضة ولاسيما ما يتعلق منها بالخلط الحاصل في الدراسات العربية بين الوزن والإيقاع ؛ فهو يقول: ((لكن العروضيين العرب بعد الخليل – العقل الفذ – أخفقوا في التفريق بين المستويين الوزن والإيقاع، وكان حديثهم كلّه حديثاً عن الأول، وبفعلهم هذا أكدوا أنهم لم يفهموا البعد الحقيقي الجذري لعمل الخليل، وحولوا العروض العربي إلى عروض كمّي نقيّ ذي بعد واحد مخفين بذلك بعده الآخر الأصيل، حيوية النبر، الذي يعطي الشعر العربي طبيعته المتميزة... اما الإيقاع فهو شيء آخر. إنه الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، وتختلف تبعاً لعوامل معقدة)) [4] وهذا يكشف عن حيوية الإيقاع التي تعمل على تجاوز

---

(1) قضية الشعر الجديد، محمد النويهي: 20، ط2، دار الفكر، 1971م.

(2) مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر: 252.

(3) ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، محمد فتوح أحمد: 5-6، مهرجان المربد الشعري، وزارة الثقافة والاعلام، 1989م.

(4) في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، كمال أبو ديب: 230-231، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م.

كل القوالب المقننة للوزن، ولذلك فـان النظـام الإيقـاعي الـذي يقترحـه أبـو ديـب يقـوم علـى ركيزتين أساسيتين:

1- التركيب النووي بدلاً من التفاعيل أو المقاطع.

2- الطبيعة النبرية لإيقاع الشعر العربي الذي هو تفاعل بين الكمّ والنبر[1].

ومن هنا يمكن القول إن فاعلية الإيقاع في نظر (كمال أبـو ديـب) تنطلـق مـن مفهومـه لإيقاع الشعر العربي، إذ إن التفاعل الحاصل بين الكم والنبر هو الذي يجعل من الإيقاع عنـصراً حيوياً، وإن التتابع الحاصل بين النواتين الأساسيتين في دراسة الإيقاع العربي (فا، علـن) أتاحـت له حرية الحركة بين أوزان الـشعر العربـي، ومـن ثـم أعطـت لـه حريـةً في اكتـشاف الفاعليـات الجذرية في الإيقاع العربي والتخلص من مفهوم الزحافات والعلل الـتي آمـن بهـا العروضـيون، ومن هنا يمكن أن يُلاحظ أن فاعلية الإيقاع عند أبي ديب من زاوية أخرى، وهي إمكانية الـربط بين النبر والمعنى وتأكيد تلك العلاقة العضوية التي تنبع من علاقة الكلمات والدلالات المعنوية.

والمتأمّل لهذه المحاولة من جانب فاعلية الإيقاع يجدها لم تتعدَّ كونهـا دراسـة عروضـية[2] حاولت ان تقرأ الأوزان العربية بـشكل جديـد، ولكنهـا في الوقـت نفـسه تجـاوزت الدراسـات العروضية في الالتفات إلى توظيف الطبيعة النبرية وقيمتها في النص الـشعري. وإن هـذه النظـرة إلى الإيقاع تقود إلى عَدّ الإيقاع ((استراتيجية تنسيقية بحيث أن كل الأطراف التي تنتج إيقاعـاً مـا تجد نفسها عرضة للتقييد في ما يتصل بتقطيعها الزمني النسبي، مختزلة بذلك عـدد درجـات حريـة النسق)) [3]. وهذه الفكرة هي التي قادت إلى عدّ الإيقاع عاملاً مهماً في الشعر وفي تنـسيق البنـاء العام فهو يلازم الصورة ويشاركها دائماً في إقامة هذا البنـاء فالإيقـاع والـصورة يجريـان معـاً في حلبة الشعر ويرتبطان ارتباطاً لا ينفصم[4] وإن هذا الاتحاد ((يقود إلى تجاوز اللحظـة الواعيـة إلى فضاءٍ منفتح على لحظات غير واعية ولكنهـا ذات دلالـة معنويـة ونفـسية، ومـن ثـمّ نقـل هـذه

---

(1) ينظر: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري: 147.

(2) ينظر: في النقد اللساني، دراسات ومثاقفات في مسائل الخلاف، سعد عبد العزيـز مـصلوح: 92، ط1، عـالم الكتب، بيروت – لبنان، 2004.

(3) في التنظيم الإيقاعي للغة العربية (نموذج الوقف)، مبارك حنون: 25، ط1، الدار العربيـة للعلـوم ناشـرون، بيروت – لبنان، 2010م.

(4) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: 223.

الدلالات إلى المتلقي محدثاً الانفعال على وفقانون العدوى الفنية)) [1] وهذا يوضح الأثر الكبير الذي يمارسه الإيقاع في النص الشعري فهو ((يشكل خطاً عمودياً يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، وبذلك يخترق كل خطوطها الأفقية، بما فيها خطّ الوزن، ليتقاطع معها جميعاً في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموعة بُنى القصيدة ومستوياتها ؛ فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة ويدخلها في نظام حيويّ شامل متصل بعضه البعض، كما يغير من فوضى تراكمها وتراكبها إلى بناء وظيفي مركّب، ومن جمودها إلى حركة لا تتوقف)) [2] فالإيقاع عنصر فاعل يقوم بتوظيف العناصر الأخرى في خدمته، ومن ثم فهو مولّد دلالي يحاول ان يشكل بنىً تتوحد في رؤية نصية واحدة تقوم على العلاقة المتبادلة ((بين مجال اللغة التخييلي، وبين مجال الوزن، بحيث تشكل الصورة الشعرية وتنمو العلاقات المتخيلة بين عناصر الجمل الشعرية، وتمتد بها الآفاق وتتسع الرؤية الفنية)) [3] وهكذا فان فاعلية الإيقاع تنص على قيمة العلاقة بين اللغة الشعرية وموسيقى الشعر، فلا يمكن ان نتصور القصيدة إلا وهي في علاقة تلاحم بين هذه العناصر، وإن الإيحاء الشعري يصدر عن الألفاظ والتراكيب الشعرية التي يُضفي عليها الإيقاع بعداً نفسياً يُسهم اسهاماً فاعلاً في توهج المعنى ويعمل على تجسيد البعد الجمالي لوحدة القصيدة[4] مما ((يؤكد التصور القاضي بأنّ الإيقاع بناء معرفي متعدد الأبعاد وغير خطي)) [5] يقوم على ما يملكه الشاعر من وعي تجاه نصه الشعري.

---

(1) رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، عبد الكريم راضي جعفر: 307، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1980م.

(2) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي: 24-25.

(3) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي: 36.

(4) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي، تلازم التراث والمعاصرة، محمد رضا مبارك: 137، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993م.

(5) في التنظيم الإيقاعي للغة العربية (نموذج الوقف): 27.

الفصل الأول

فاعلية الوزن في التصوير الشعري

المبحث الأول : الإيقاع وتنوع البنية :

المبحث الثاني : الوزن والموضوع :

المبحث الثالث : الانزياح في البنية الوزنية :

المبحث الرابع : الوحدات الإيقاعية :

الفصل الأول

فاعلية الوزن في التصوير الشعري

*** إضاءة(*):**

قبل الحديث عن فاعلية الوزن في التصوير الشعري لابد من تحديد ثلاثة مصطلحات يستعملها الدارسون في مجال الدراسات الإيقاعية للشعر العربي وهي (الموسيقى، الإيقاع، الوزن) إذ لابد من رسم حدود هذه المصطلحات، وبيان علاقة بعضها ببعض.

1- موسيقى الشعر:

فن تترابط فيه الأصوات أو الأنغام بوساطة صوت بشري، أو أية آلة موسيقية[1] والقطعة الموسيقية تعتمد على أربعة عناصر[2] وهي (الإيقاع، اللحن، التناغم أو الانسجام، اللون الصوتي)[3] ويقصد بالتناغم أو الانسجام هنا (المركبات الهرمونية) وهي صدور صوتين في وقت واحد[4]، وهذا يدل على أن الإيقاع جزء من الموسيقى، والموسيقى فن أوسع من الإيقاع لارتباطه بالعناصر الأخرى، وبذلك تكون ((موسيقى الشعر تتعدى العروض إلى وقع الأصوات وما توحيه بذاتها، أو ترددها على نحو معين، فالموسيقى خارجية وداخلية، وإذا كان العروض يحكم الأولى فان الثانية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظم المجردين، فالوزن لا يمثل إلا عنصراً واحداً من عناصر الجرس حيث انه جزء من حركة أكبر هي الإيقاع))

(*) لم تكن هذه الإضاءة محاولة للبحث عن جذور هذه المصطلحات أو نشأتها، بل مُحاولة لتحديد علاقتها بعضها ببعض وتوضيح هذه الحدود في مجال هذه الدراسة.

(1) Teach yourself music , king palmer: English universities press L.TD. London , 1950 , p.10

نقلاً عن التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج 1948-1980، ثائر العذاري: 13، ط1، رند للطباعة والنشر والتوزيع، 2010م.

(2) ترى روز غريب في كتابها، تمهيد في النقد الحديث: ان الموسيقى تتألف من ثلاثة عناصر هي (اللحن، الإيقاع، الانسجام)، ينظر: 109.

(3) ينظر: التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة: 24-25.

(4) ينظر: المصدر نفسه.

[1] وبذلك تكون موسيقى الشعر العربي تتكون من عنصرين: الأول: النظام الخاص في توالي المقاطع، والثاني: مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة Intonation في إنشاده[2].

- **الإيقاع[*]:**

ويقصد به وحدة النغمة التي تكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم وفي أبيات القصيدة وقد يتوفر الإيقاع في النثر[3]، وهو ((تتابع منتظم بمجموعة من العناصر))[4] وهو بذلك يكون أوسع من الوزن ويحتويه في الوقت نفسه.

---

(1) قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية: 316.

(2) ينظر: موسيقى الشعر: 149-151. وينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي: 87، تحقيق: حميد حسن الخالصي، مطبعة شفيق، بغداد، 1982م.

(*) قامت دراسات سابقة كثيرة بوضع تعريفٍ للإيقاع وفرقت بينه وبين الوزن، ومن هذه الدراسات على سبيل المثال: من الكتب المطبوعة:

- مبادئ النقد الأدبي: 188، النقد الأدبي الحديث: 435.
- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، علي يونس: 17، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.
- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري: 6.
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 226.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: 19.
- **ومن الأطاريح والرسائل الجامعية مثلاً:**
- الإيقاع أنماطه ودلالاته في لغة القرآن الكريم، دراسة أسلوبية دلالية، عبد الواحد زيارة، اسكندر المنصوري، رسالة ماجستير، آداب جامعة البصرة.
- تحولات الإيقاع في الشعر العربي القديم والحديث، دراسة صوتية دلالية، أحمد ناهم جهاد الموسوي، أطروحة دكتوراه، آداب المستنصرية، 2004م.
- شعر نازك الملائكة دراسة إيقاعية، آلاء عبد الرضا عبد الصاحب الغرباوي، ماجستير تربية بنات، جامعة بغداد، 2005م.
- البنية الإيقاعية في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية، اياد إبراهيم فليح الباوي، أطروحة دكتوراه، آداب جامعة بغداد، 2008م.

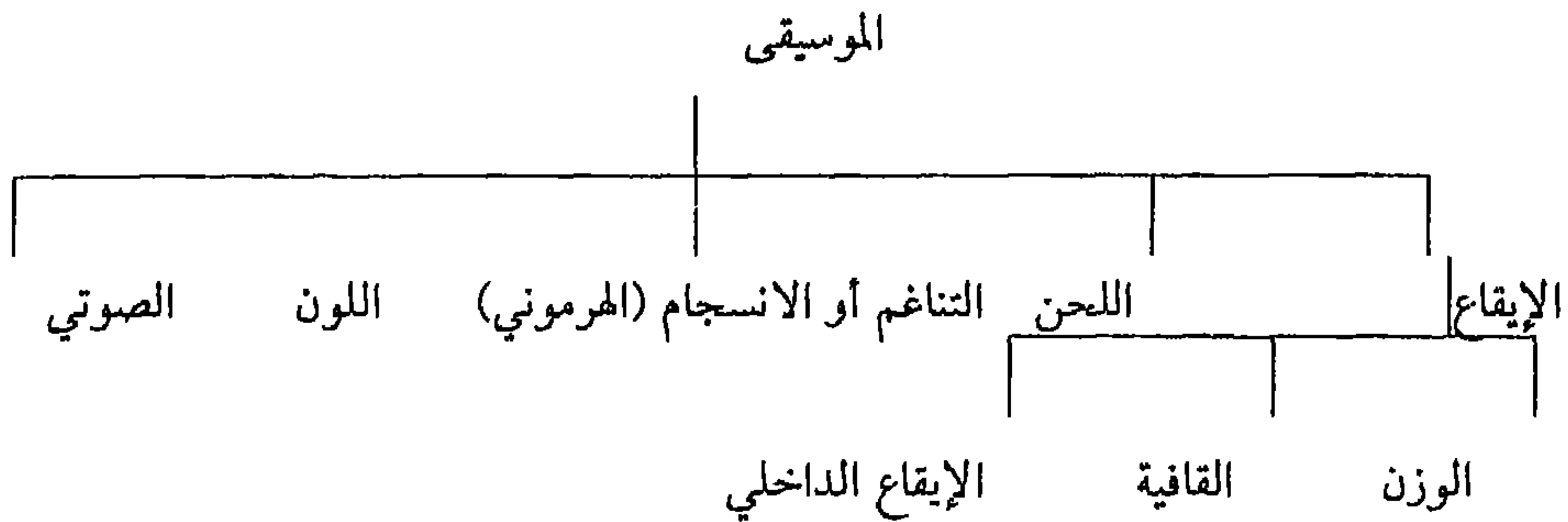
(3) ينظر: النقد الأدبي الحديث: 435. تحولات الإيقاع في الشعر العربي القديم والحديث: 8.

(4) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: 17.

- **الوزن:**

وهو ((مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت)) [1] أو هو النظام الذي تترتب فيه التفعيلات داخل البيت الشعري، وقد أشار عدد من الباحثين إلى أن الوزن هو الصورة الخاصة للإيقاع[2] وبذلك يكون الوزن جزءاً من الإيقاع[3]، لان الإيقاع في هذه الحال ينطوي على الوزن والقافية والإيقاع الداخلي.

وبذلك يمكن رسم مخطط يوضح العلاقة التي تربط هذه المصطلحات[4].



وهذا ما سنعتمده في هذه الدراسة، وسنثبت النصوص التي جاء فيها خلط لهذه المصطلحات كما هي حرصاً على أمانة النقل.

---

(1) ينظر: النقد الأدبي الحديث: 436، تحولات الإيقاع في الشعر العربي القديم والحديث: 8.

(2) ينظر مثلاً: مبادئ النقد الأدبي: 188، تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 226. ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري: 7.

(3) يرى الدكتور علي عباس علوان ان الموسيقى في الشعر تقتضي الإشارة إلى الإيقاع والوزن والتنغيم واللحن، فالوزن صورة منتظمة من الإيقاع والعلاقة بينهما هي العلاقة بين الجزء والكل، أما التنغيم Tonality فهو: مركز نغمي ثابت في البنية الصوتية للقصيدة تبتعد عنه الموسيقى وإليه تعود.
اما اللحن (Melody) فهو مصطلح موسيقي ليس له ما يقابله في الشعر. ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 226. وقد يكون التنغيم لديه يقترب من الإنشاد عند إبراهيم أنيس. ينظر: موسيقى الشعر: 179.

(4) ينظر: ما الذي نستمع إليه في الموسيقى، ا. كوبلاند: 33 وما بعدها، ترجمة: محمد حنانا، ط1، دار المدى، دمشق – سوريا، 2009م.

المبحث الأول

الإيقاع وتنوع البنية

1- فاعلية الوزن في اللغة الشعرية:

إذا كان العمل الأدبي لا يدرك إلا من خلال لغته فإن الوزن يمنح هذه اللغة حركةً وانسيابية، تؤهلها للتعبير عن حالة الشاعر النفسية، في أثناء نظم القصيدة، مما يجعل من اللغة مفتاحاً يُطلّ من خلالها على أسرار القصيدة وعلى عالم الشاعر الخاص فـ((الوزن الشعري ينبع من تآلف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، فلابدّ أن يستمد الوزن الشعري فاعليته من أداة صياغته ذاتها أي من اللغة)) [1] فمفهوم الوزن عند القدماء يبدأ من ((وحدة البيت الشعري موسيقياً أي، انضغاط الوظيفة الدلالية وتجسيدها في إطار البنية، وانضباط حركة الذات المفردة وتمثلها لتقاليد المجتمع وقواعده وأعرافه... ويبدأ التركيب المزدوج (اللغوي / الوزني) من الجزئيات الصغيرة الداخلية في تكوين التفعيلات من أسباب وأوتاد وفواصل ثم من بنية التفعيلة نفسها كوحدة موسيقية صغرى حتى الشطر الواحد فالبيت الشعري الذي هو الوحدة الموسيقية الكبرى المكتملة، ويتوازى مع هذه التدرجات من الجزء إلى الكل في إطار الوزن تدرجات مماثلة متداخلة معها على صعيد اللغة، بحيث يؤدي تعاونهما التام إلى تطويع المخيلة الشعرية في مبنىً خاضع أو مستجيب ضمنياً للوزن)) [2] وبهذه القدرة استطاعت الشعرية العربية أن تُعبّر عن نفسها بغنىً إيقاعي مدهش [3] وهذا ما ذكره الجاحظ (ت255هـ) عندما جعل الإجادة الفنية ((في القوالب والأشكال التي تحتوي المعاني وتبرزها مثل إقامة الوزن وسهولة اللفظ، حتى لا يكدّ اللسان ويثقل على الإسماع، وجودة السبك وهي حسن تأليف الكلام ونظمه واتساق التركيب في داخل العبارة وهذه كلها – الأوزان والألفاظ والجمل –ليست أكثر من أشكال وقوالب للفن الشعري)) [4] وهذا لا يعني أن الوزن في الشعر

---

(1) مفهوم الشعر: 375.

(2) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي: 147-148.

(3) ينظر: في البنية الإيقاعية للشعر العربي: 43.

(4) عضوية الموسيقى في النص الشعري: 43. وينظر: الحيوان: 3/ 131.

العربي ((مجرد تشكيل نظمي أو تنظيمي يمنح العبارة النثرية اسم الشعر وحسب، ولكنه أيضاً وسيلة يمكن أن تغير من قيمة التعبير النثري في السمع والعقل والذوق))[1] فابن طباطبا العلوي (ت322هـ) يقول في أنواع الأشعار: ((ومنها أشعار مموهة مزخرفة عذبة، تروق الأسماع والأفهام إذا مرّت صفحاً، فإذا حُصّلت وانتقدت بهرجت معانيها وزيفت ألفاظها ومجّت حلاوتها ولم يصلح نقضها لبناءٍ يُستأنف منه))[2] فهذه الأشعار في رأي ابن طباطبا لا تصلح نثراً وهي شعر عذب يروق الأسماع والأفهام، وليس لذلك من سبب سوى الزيادة في الوزن، فهو الذي أضاف هذه العذوبة والقبول في الأسماع والأفهام[3] فالوزن الشعري عنده أحد الأسباب في جمال اللغة الشعرية التي تزيد النص ثراءً، فهو يجمع بين الوزن الشعري وحسن التركيب، فالشاعر على وفق مفهوم الصنعة عند ابن طباطبا العلوي يفكر نثراً، ويأتي بمعانيه من النثر ليصوغها أو لينظمها شعراً، فالشعر في نظره نظم يقوم على التحام الوزن مع لغة الشعر وصياغتها صياغة مخصوصة تعتمد على تخيّر الألفاظ والتراكيب[4]، وكان لقدامة بن جعفر (ت337هـ) رأي في أهمية الوزن في الصناعة الشعرية ضمنهُ كتابه (نقد الشعر) يعتمد فيه الوزن للتمييز بين الشعر وغيره من الكلام، وأن الوزن شيء واقع على جميع لفظ الشعر الدال على معنى لذلك فهو يؤلف بين عنصرين أساسيين في البناء الشعري هما اللفظ وصياغته من جهة، والوزن من جهة أخرى، وهذه الاختلافات الحاصلة في الشعر – حسب رأي قدامة – هي التي تعطي الشعر فاعليته وتمكنه من نقل المعنى[5] فلا يمكن ان يجور الوزن على عناصر الشعور الأخرى فيفسد تناسقها ويسيء إلى انتظامها، بل ينبغي التحام الوزن مع لغة الشعر وهذا ما سمّاه المرزوقي (ت421هـ) بلذيذ الوزن[6]، الذي اعتمده في عمود الشعر الذي يتحقق به التحام أجزاء النظم والتئام هذه الأجزاء على الوزن اللذيذ، وبذلك توشك أن تكون القصيدة منه كالبيت والبيت

---

(1) نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي: 476.

(2) عيار الشعر: 11.

(3) ينظر: نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي: 476.

(4) ينظر: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري: 123.

(5) ينظر: نقد الشعر: 190.

(6) ينظر: شرح ديوان الحماسة: 1/ 10.

كالكلمة[1]، فهذا الارتباط بين لغة الشعر ووزنه جعل من ((الوزن وحدة أساسية وجوهرية ضمن الجزئيات الهامة التي تشكل الوحدة الكلية للخطاب الشعري العربي بوجه خاص))[2].

وقد كان حازم القرطاجني (ت684هـ) أكثر تعمقاً في تأصيله قيمة الوزن الشعري ووظيفته في تحديد ماهية الشعر وجوهره... فقد قرن البعد الإيقاعي بالبعد التصويري[3] وإن هذه العلاقة الأكيدة بين الوزن واللغة أتاحت لإيقاع الشعر العربي إمكانية التأثير والتوصيل.

ويبدو أن اهتمام النقاد العرب القدماء بعلاقة الوزن مع اللغة الشعرية لم يكن بمستوى التنظير الذي ورد عن ارتباط الوزن بالدلالة أو بالموضوع في تشكيل الخطاب الشعري، بل كان تنظيرهم للوزن يقتصر على تعريفه وبيان وظيفته العروضية والإيقاعية من جهة وعلاقته الوثيقة بالمعنى والموضوع من جهة أخرى، وقد يكون في التطرق لدراسة الإيقاع، والوزن – جزء منه – من زاويتين للنظر: احداهما: نظر اللسانيين، والثانية: نظر النفسانيين، فإذا كان اللسانيون قد وصفوا الاختلافات الإيقاعية بين اللغات، فإن النفسانيين قد استعملوه ليصوغوا فرضيات حول اكتساب اللغة[4] فتأثير الوزن ((يكون في تحقيق الكلمات ودعم فاعليتها، يبرزها ويوجه الانتباه إلى صوتها، في الشعر الجيد، وتكون العلاقة بين الكلمات جداً وثيقة)) [5] وهذه العلاقة تعمل على تنظيم الكلمات في ما بينها وتعطيها انتظاماً مخصوصاً تبعاً لتعاقب الحركة والسكون، مما يصنع للشعر وزنه المتميز وإيقاعه الخاص، وهذا الانتظام يعتمد على كيفية تناسب الكلمات، وتوافق أحرفها زمنياً، مع صورة الوزن العروضي الذي يتقدم به الشعر العربي[6] ومعنى ذلك أن الوزن الشعري تبدأ فاعليته من استغلال الطاقات الصوتية للغة، فهي تتعدل لتحتوي المعنى المحدد سلفاً[7] ((ومن ثم فان علاقة النص بالنظام لا تمثل في هذه الحال ما تمثله في اللغة من

(1) ينظر: قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم: 227.

(2) أصول الشعرية العربية في نظرية حازم القرطاجني: 104.

(3) ينظر: الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري: 58.

(4) ينظر: في التنظيم الإيقاعي للغة العربية (نموذج الوقف): 25.

(5) نظرية الأدب، رينيه ويليك، اوستين وارين: 225، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972م.

(6) ينظر: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري: 136.

(7) ينظر: مفهوم الشعر: 378.

حيث هي إحداث أثر بسيط في طبيعته، بل هي علاقة صراع مستمر وتوتر دائمين، وهذا بدوره يفضي إلى خلق جدلية معقدة على صعيد الظواهر الفنية وتصبح القضية المطروحة ليست في كيفية التغلب على الثنائية الكامنة في طبيعة الميزان الموسيقي للشعر، ولكن في التدرب على اكتشاف هذه الآليات ذات التركيب الثنائي المتناقض واكتشافها لا على ذلك المستوى الموسيقي فحسب، بل وعلى مستويات البنية)) [1]، وإن العلاقة القائمة بين اللغة الشعرية والإيقاع الشعري بصورة عامة ((لا يمكن تصورها وإدراكها إلا وهي في التحام، وإن الإيحاء الشعري يصدر من الألفاظ ومن التركيب الشعري الذي يضفي عليه النغم بعداً نفسياً يسهم إسهاماً فاعلاً في جلاء المعنى)) [2] وإن هذا الالتحام في النص الأدبي قائم على شبكة معقدة من العلاقة التي تربط بين عناصرها مجموعة من الأسس المتداخلة في مستوياتها الإيقاعية والدلالية أو المعجمية والصرفية، فشعرية الوزن في نظر نازك الملائكة النقدي تشتغل على اقامة النص وتوحيد ضبطه[3]. وهذا ما يؤكد أن القصيدة الناجحة هي التي تتآزر أجزاؤها ويفسر أحدها الآخر، وينسجم كل منها ويتساند في نطاق التناسب مع أهداف التناسق العروضي وآثاره المعروفة، وهذه الصلة الوثيقة بين الوزن الشعري وبقية العناصر هي التي تجعل من الوزن قادراً على إدخال ((الكلمات في تنظيم مقطعي معين، وهذا يستدعي بطبيعة الحال الكلمات التي تناسب هذا التنظيم، كما أن الوزن يعبث في أجزاء الجملة فيدفع بعضها في المقدمة ويؤخر بعضها، ويرتب بينها بطريقة خاصة، وحتى تأتي القافية مستقرة في موضعها المقدر فتمثل فاصلاً صوتياً أو سكتة في توالي النطق وتتابعه تهيئةً لبيتٍ جديدٍ – أو إن شئنا – لدائرة مقطعية جديدة تعرف بوحدة الإيقاع للقصيدة)) [4]، وهذه العلاقة التي تحدث بين ((اللغة التي يستخدمها والوزن تبدو علاقة ملتحمة في النص الجيد، وذلك لأن الوزن في واقع العملية الشعرية)) [5] يقوم على تنظيم ((الخصائص الصوتية في اللغة وهو يضبط الإيقاع في النثر ويقربه من التساوي

(1) تحليل النص الشعري: 104.
(2) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: 177.
(3) ينظر: نظرية الشعر عند نازك الملائكة، عبد الكريم راضي جعفر: 145. الموسوعة الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000م.
(4) الجملة في الشعر العربي، محمد حماسة عبد اللطيف: 37-38، دار غريب، القاهرة، 2006م.
(5) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 232.

في الزمان، وبالتالي يبسط الصلة بين أطوال المقاطع الهجائية)) [1] فيعمل على تنظيم هذه المقاطع في أوزان شعرية معبرة عن دلالات داخل الجملة الشعرية، ومن هذا المفهوم ((يمكننا القول إن جميع خصائص الجملة في الشعر مبعثها من الوزن والقافية ومن هنا يمثل الوزن الشعري الخصيصة الأخرى مع المجاز لإنفراد لغة الشعر عن النثر وتميزها منه، ولاشك أن الوزن يمثل مباينة واضحة للغة الشعر إذ تسير الجملة في الشعر سيراً منظماً يعتمد على توالي المقاطع الصوتية فيها توالياً يحكمه النمط الذي تختاره القصيدة لإيقاعها العروضي))[2] وهذا التنظيم يجعل المتلقي أمام دور الوزن الفعال ((في صياغة بنية الجملة، وإن هذا الدور في حاجة إلى كشفٍ وإيضاحٍ؛ لأن الصياغة تظهر لنا وقد تطابق فيها التنظيم النحوي مع الوزن الشعري وتآلف جانبا النسج، بحيث يختفي أثر كل منهما في الآخر)) [3] فمما لاشك فيه ان للوزن أثراً فاعلاً في نقل الصورة وهذا الأثر يكون في إطار العلاقة بين اللغة والإيقاع مما يجعل من الوزن الخيط الذي يحفظ القصيدة من الضياع والتبعثر وهذا ما يؤكده الدكتور محمد مفتاح فيما يسميه بـ(فرضية الصرف النظمي) التي تشتمل على ما يُدعى بـ(النظرية النظمية) وتفترض هذه النظرية أن الذي يتحكم في الصرف والنظم والتعبير والشعر هو موسيقى الشعر – والوزن جزء منها – مما دعا إلى تحليل الوزن بوصفها قاعدة للتعرف على طبيعة النظم[4] الشعري وقد ((طرحت النظرية الإيقاعية جوهرية النواة الموسيقية التي تتولد منها اللغة، لإنها هي المحددة لروح اللغة وجسدها، ومراعاة قواعدها يؤدي إلى تناسب الأصوات وإغفالها يحصل عنه تنافرها، إلا أن التناسب والتنافر درجات، لذلك يكون هناك اختلاف كمي في تردد المفردات، كثيرة الاستعمال، وقليلة الاستعمال، ونادرة الاستعمال، ومهجورة الاستعمال، وهكذا تدّعي هذه النظرية أن الموسيقى تتحكم في تأليف الأصوات لتكوين هياكل صرفية))[5] وهذا التحكم يتحقق عندما يستطيع الشاعر ((أن يسيطر على اللغة وأن يطوعها بوصفها إيقاعاً، فيعرف متى يجمع الأنغام

---

(1) نظرية الأدب، رينية ويليك، واوستين وارين: 225.

(2) الجملة في الشعر العربي: 13.

(3) الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع: 137، دار غريب، القاهرة، 2002م.

(4) ينظر: مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة، الموسيقى، الحرس: 2/ 120، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2010م.

(5) المصدر نفسه: 2/ 185.

ومتى يفردها على تتابع تمكن... وتصبح اللغة لديه ضرباً من الموسيقى تنبثق عن النغم والإيقاع واللحن، ولا تعود المتعة الموسيقية لديه حسيّة بحتة، اي مجرد وقع على الأذن، بل تصبح أسهماً نارية تقرع الأذن، وتخلع شكلاً غير متوقع على التجربة، وتتبلور في صورة جديدة دائماً)) [1] وقد يستلزم هذا الأمر عدول الشاعر عن بنية الجملة الأصلية فيحذف منها أو يضيف إليها بما يناسب اتساق الوزن، واكتمال البناء الشعري للبيت، وقد يدفعه ذلك إلى التقديم والتأخير والفصل بين المتلازمين، والعدول عن صيغة إلى أخرى[2] بما يساعد على إنماء النص إلى حقل الشعر، وهذا الذي نراه من التعديل على تلك البنية في تميز الشعر عمّا ليس بشعر[3] فتكون اللغة الشعرية إعادة تنظيم للغة العادية وهذا يولّد نوعاً من التدافع والنفور بين النسق الإيقاعي والنسق اللغوي[4] مما يجعل ((الشكل نابعاً من طبيعة المضمون، والمضمون هو الذي يخلق الشكل ويحدده، والمضمون من ناحية أخرى لا يصل إلينا إلا إذا اتخذ شكلاً، فالشكل هو الذي يحقق المضمون وبروزه إلى عالم الوجود، وكلاهما يتعاون مع الآخر ويتفاعل معه حتى يخرج الاثنان من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل فيمتزجان امتزاجاً تاماً في عمل فني)) [5] وهذا الاتحاد والامتزاج يزيد من فضيلة الوزن ويمكّن ألفاظ الشعر من تعدي عالم الوعي والوصول إلى العالم الذي يجاوز حدود الوعي التي تقف دونها الألفاظ المنثورة[6] ((فالوزن الخاص يؤدي إلى ألفاظ خاصة وتراكيب خاصة، والألفاظ في الشعر لا يراد بها مجرد وجودها في اللغة بمعانيها التي درج عليها أهل كل لسان في التعبير عن فحوى ما يريدون، الألفاظ في الشعر أمرها مختلف)) [7]، فهي تمثل في الشعر سياقاً منظماً من الانفعالات والمجازات والتوالدات الدلالية الجديدة ولها

---

(1) عضوية الموسيقى في النص الشعري: 52.

(2) ينظر: في الضرورات الشعرية، خليل بنيان الحسون: 13، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 1983م.

(3) ينظر: ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري: 5.

(4) ينظر: موسيقى الشعر العربي ظواهر التجديد، حُسني عبد الجليل يوسف: 2/ 9، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م.

(5) قضية الشعر الجديد: 93.

(6) ينظر: المصدر نفسه: 31.

(7) الإبداع الموازي، محمد حماسة عبد اللطيف: 202، دار غريب، القاهرة، 2001م.

علاقة وثيقة الصلة بالأوزان، وهذه الأوزان مرتبطة بالألفاظ، والألفاظ مرتبطة بالجمل في الشعر وهي المدخل إلى تمثله وتذوقه وفهمه ؛ لأن الشعر كله يعتمد على الألفاظ وعلى تراكيب الألفاظ، وتصريفها، وعلى بناء الجمل ومنازلها من السياق، وعلى الأواصر الخفية بين الظاهر والباطن[1]، فوزن الشعر إذن جزءٌ لا يتجزأ من النص بوصفه ظاهرة تنظيمية للغة فهو لا يلغيها، وإنما يقوم عليها فيبنيها ويسعى إلى تحقيق الإيقاع داخل النص الشعري لأن الموزون ((أصبح خاضعاً لحكم الوزن، ولذا فإن المنطق المعياري أباح للشاعر هذا الانزياح، واستجاز له ذلك من أجل تقويم الوزن، هذا الانزياح الذي أملته ضرورة الاستدعاء الوزني للأنساق الإيقاعية من حق الشاعر لوحده، وإن الضوابط والأقيسة التي جاهد لغويو العربية ومقعدوها من أجل تحقيقها استجازوا الخروج عليها وعللوها بالضرائر الشعرية... ولذا فان ما يسمى بـ(لغة الشعر) ليس معناه الانحراف عن سنن الشعر وإن إقامة الوزن لا تمتلك مشروعية الانزياح وممارسة حق التغيير في البنى أو التراكيب اللغوية، ولابدّ من إقامة حدود الالتزام، مادام الشعر فناً لغوياً)) [2] فيصبح بذلك ((الوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع)) [3] الذي يبرز قيمة الإيقاع كونه نقطة التلاقي بين الموسيقى واللغة، فدراسة الوزن تعمل على الانتقال من اللغة العادية إلى لغة الفن والتأثير عبر أنماط وفاعليات مساعدة لها وتبرز هذه الوسائل عن طريق توظيف الوزن بشكل منظم ومدعوم بوعي الشاعر، وهذا ((السبب المنطقي في فضيلة الوزن هو إنه بطبعه يزيد الصورة حدّة ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة، لا بل أنه يعطي الشاعر نفسه خلال عملية النظم نشوةً تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة الملهمة، إن الوزن هزّة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة)) [4] ووظيفة الوزن هنا إيجابية تستند إليها جماليات الإيقاع في القصيدة وهذا الأثر الفاعل لا يقل أهمية عن أثر الصورة في الخطاب

---

(1) ينظر: المصدر نفسه.

(2) هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، رؤية لسانية حديثة، عبد القادر عبد الجليل: 349، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 2010م.

(3) مبادئ النقد الأدبي: 194.

(4) قضايا الشعر المعاصر: 194.

الشعري ؛ لأنه يتآزر مع الصورة لإقامة بنية القصيدة العامة وتوحيدها وإتحاد الصورة والموسيقى يقود إلى تجاوز اللحظة الواعية إلى فضاء منفتح على لحظات غير واعية[1] تنبع من قدرة الشاعر على تحقيق الانسجام بين الوزن ولغة الشعر، لأن الصورة لا تتخذ طريقها إلى التعبير الشعري، إلاّ عبر الإيقاع الذي يسمو بها ويسيران جنباً إلى جنب في خلق الشعر ((فاللغة عند الشاعر ليست قوانين مطلقة أو مقيدة، وإنما هي مجموعة حرّة من الاختيارات التي تنتشر لتلتقط صوره، وتداعياته، ومن ثم يأتي تأكيد الدور الجمالي في إقامة البناء ونسج العلاقات بين المفردات والتراكيب، وهو بهذا معنيٌّ بنقل هذا الموروث من نقاط المواضعة إلى مناطق الإبداع والخلق))[2] وبناءً على ما تقدم ندرك أن الوزن ليس زينة خارجية تتزين بها القصيدة، أو عنصراً ثانوياً في العمل الشعري، إنما يعمل على خلق الأشكال الفنية داخل القصيدة من اجل إثراء النص وأداة للتواصل والإيحاء.

2- تقاطع الوزن والإيقاع:

يمثل التقاطع بين الوزن والإيقاع خلق فاعلية جديدة لأوزان الشعر العربي، فالوزن الواحد في الشعر العربي ليس إيقاعاً واحداً، وكل وزن قادر على أن ينتج من الإيقاعات بقدر ما يستطيع الشعراء ان يوظفوه بشكل إبداعي، فالبحر آلة موسيقية تنطق حين يعزف بها العازف المبدع، ولو استخدم وتراً واحداً أو اثنين، ولكل شاعر شخصيته الفنية ولغته وعالمه وذوقه وطريقته في توظيف البحور، بما يدخل فيها من تنويعات خصبة عن طريق الزحافات والعلل التي تجعل الإيقاع في نهاية الأمر بصمة شخصيته لا يمكن ان تتكرر، وإذا تردد سابقاً بأن الأسلوب هو الرجل، فبوسعنا ان نقول أيضاً أن الإيقاع هو الشاعر[3] ذلك ان من الصعب ان يتفق شاعران في إيقاع واحد وإن تشابها في وزن البحر وتفاعيله، ولا يمكن ان يتفق الوزن والإيقاع في الشعر كل الاتفاق في أبيات القصيدة لما تعطيها التفاعيل وتوظيفها بشكل مدروس في علم العروض[4] فالإيقاع ((يلتقي مع الوزن الشعري في مبدأ التناسب من حيث هو مبدأ

(1) ينظر: رماد الشعر، 306، 307.

(2) هندسة المقاطع الصوتية: 144.

(3) ينظر: الإيقاع هو الشاعر، أحمد عبد المعطي حجازي، مقالة على شبكة الانترنت:
http:// www. Arabic nadwah , com

(4) ينظر: النقد الأدبي الحديث: 437. ,

جوهري في كل أشكال الفن وأنواعه، ولكن صورة هذا المبدأ تختلف قطعاً باختلاف الأداة)) [1].
ان التقاطع الحاصل بين الوزن والإيقاع في البيت الشعري يمثل فيه ((الوزن خطاً أفقياً في النص الشعري كغيره من خطوط اللغة والأصوات والصور والأفكار إلى غير ذلك من خطوط أفقية تمثل بتراكبها تراكمات النص الشعري وهي – لولا تقاطعها مع خط الإيقاع الذي يحولها ويتحول معها إلى بؤر كيفية أو نوعية – مجرد تراكمات كمية. فخط الوزن يغدو في نقطة تقاطعه بالإيقاع ذا خصوصية موسيقية تتصل بتجربة النص وخصوصية الشاعر، مما يمثل إحدى السمات الأسلوبية، وكذلك الشأن مع بقية الخطوط الأفقية في نقط تقاطعها بخط الإيقاع الذي يحولها إلى مظاهر أسلوبية متميزة في تجربة النص، ومعنى ذلك إن خط الإيقاع عندما يمرُّ على خطٍ أفقي ويتقاطع معه يحوله في نقطة التقاطع بالذات إلى حالة إيقاعية تميز ذلك الخط وتتمايز به في آن واحدٍ)) [2] فهذا التقاطع يزيد من مرونة الوزن مما يعطي قوة للإيقاع وقدرة على تجاوز المواقف المسبقة في التجربة الشعرية، ويعمل على تشكيل خط عمودي ((يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، وبذلك فهو يخترق كل خطوطها الأفقية بما فيها الوزن، ليتقاطع معها جميعاً في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموعة بُنى القصيدة ومستوياتها، فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة ويدخلها في نظام حيوي شامل متصل ببعضه البعض، كما يغير من فوضى تراكمها وتراكبها إلى بناء وظيفي مركب، ومن جمودها إلى حركة لا تتوقف، في الوقت نفسه، الذي يتغير هو بواسطتها في ظاهرة صوتية بحت وسلسلة زمنية متعاقبة إلى أقانيم زاهية من الفكر والصور والرؤى والموضوعات والانكسارات الضوئية واللونية المتعاكسة حيث يدخل كل عناصر القصيدة في كون إيقاعي نغمي شعري، بعد أن ذاب الإيقاع فيها لتجسّد خلقاً جديداً متمازجاً بالفكر واللغة والرموز والصور والعواطف تمازج الروح بالجسد وتتسرب هي فيه وتتشكل تشكلاً بكراً)) [3] وهذا التقاطع يقوم على خلق هندسة إيقاعية في القصيدة تعمل هذه الهندسة بشكل أفقي في البيت الواحد وبشكل مدور في تعدد الأبيات، كما أنها تنتقل من الشكل الخطي والشكل المدور إلى الشكل العمودي في أبيات القصيدة كاملة ((فتلك القيم الإيقاعية

(1) مفهوم الشعر: 375.
(2) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي: 23.
(3) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي: 25.

مزدوجة الوظيفة – فهي من ناحية تستقبل على المستوى الموسيقي باعتبارها أساساً للاتلقائية وللخروج عن المألوف، الأمر الذي يفضي بدوره إلى إلغاء وحدانية الدلالة في النغمات الإيقاعية، ويضاعف حجم اللامتوقع في النص الشعري، ولكن هذه القيم ذاتها سرعان ما تفصح – من ناحية أخرى – عن ارتباطها الوثيق بسلاسل كلامية وأسطر شعرية معينة لتكتسب بهذا أضرباً من الثبات النغمي)) [1]، فالوزن يعمل عنصراً مميزاً من عناصر الإيقاع، فهو كما ترى الباحثة اليزابيث درو مشيرة إلى أهمية الوزن في ذاته ((إنما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هي الأساس أو القاعدة التي يتباعد منها ثم يعود إليها، وهي عنصر في حركة أكبر وتلك الحركة هي الإيقاع)) [2] فيكون هذا الوزن ((مرتكزاً إيقاعياً في النص على الرغم من كونه جزءًا من حركة أكبر، فهو بذلك نقطة ارتكاز واضحة لتلك الحركة الواسعة الخفية ومظهر غني من مظاهر تجليها وتجسدها، وهنا تنعقد أول صلة حقيقية بين مجالي بنية الإيقاع: الخارج تجسيد للداخل، والظاهر كشف للباطن، ضمن علاقة من الجدل بين الخفاء والتجلي)) [3] وبهذا يكون الاختلاف الحاصل بين الوزن والإيقاع في البيت الواحد يعمل على تكوين تضاريس الوزن في القصيدة، وهذه التضاريس تعطي السمة المميزة لإيقاعها والذي يكون مختلفاً عن سائر القصائد الأخرى المماثلة لها، التي بنيت على البحر العروضي نفسه ((فدراسة مسار الدائرة الوزنية تمنحنا فرصاً كبيرة للموازنة بين التشكيلات المختلفة لإيقاعات هذه الدائرة والمواقف النفسية والفكرية أو المعاني العميقة المستوحاة من تزاوج الصور وتشابك علاقتها داخل القصيدة الواحدة)) [4] فتبرز لنا بشكل واضح فاعلية الإيقاع ووظيفته في توطيد العلاقة بين ما هو شعري وما هو واقعي [5] وبهذا يكون الإيقاع حسب هذا المفهوم أعمق من الوزن إذ تكمن فيه الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي الإحساس بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع

---

(1) تحليل النص الشعري: 120.

(2) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: 50. وينظر: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي: 34.

(3) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي: 34.

(4) تشكيل الخطاب النقدي مقاربات منهجية معاصرة، عبد القادر الرباعي: 170، ط1، منشورات الأهلية، المملكة الأردنية الهاشمية، 1998م.

(5) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرفي: 12، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989م.

الحركي وحدة نغمية عن طريق منح عناصر الكتلة الحركية خصائص معينة، فيكون إيقاع القصيدة هو مجموعة الأشعة التي تنبعث من النقاط المضيئة فيها[1] ويكون الإيقاع عندها هو الخط الرأسي الذي يسقط من أعلى النص الشعري حتى أسفله متقاطعاً مع كل خطوطه الأفقية في نقاط ارتكاز محورية[2] فيكون بذلك محوراً يتراكم حوله عددٌ من الصور الوزنية.

إن التقاطع بين الوزن والإيقاع مصدره ذلك الاختلاف الحاصل في توظيف الشاعر للأوزان الشعرية بأسلوب يتماشى مع مشاعره وأحاسيسه، ولذلك عند تتبع هذا الأمر في الشعر العمودي تكون القصيدة مبنية على بنية وزنية واحدة ولذلك تكون مسافة التقاطع بين الوزن والإيقاع قليلة وهي حاصلة في الزحافات والعلل الواردة في القصيدة والتي تعمل على تمييزها من سواها من القصائد، وكذلك تحدث في أنماط تشكيل الوحدات الوزنية التي تعمل على كسر الرتابة التي تنشأ من التكرار المطلق وخلق تنوع إيقاعي غني[3] فيكون الشعر العربي القديم يعتمد على ((إيقاعٍ عددي منتظم يرتكز تأثيره على لذة انتظار ما نتوقع عودته بصورة قياسية دون مفاجأة أو تبديل. وتأثيره مخدّر كتأثير حركة الجداف أو اهتزاز السرير)) [4] ولهذا فان الدكتور محمد النويهي يسأل: ((لماذا أصبح الشكل القديم عاجزاً عن أن يقوم بحاجاتنا الجديدة))[5]؟ بل يؤكد في موضع آخر من كتابه قضية الشعر الجديد ((إن الشكل القديم لم يعد صالحاً بالمرة لاداء المعاني الجديدة والصور الجديدة مهما يكن الشاعر عبقرياً أصيلاً، فان أصالته وعبقريته لاشك ستختنقان تحت ذلك العبء الثقيل الذي يكتم عليهما انفاسهما، وكم من مرّة استمعت فيها إلى نظم بعض الشبان ممن بدا لي أنهم لا يخلون من معدن شعري صادق، ولكني رأيتهم يحاولون المستحيل في صراعهم مع التقليد الخانق الذي يغطهم فيه الشكل القديم، والله وحده يعلم كم أضاع الشكل القديم من عبقريات حاولته فلم يفِ بحاجتها واعجزها عن الانطلاق والنمو، فاما انها هجرت نظم الشعر هجراً تاماً غير راضية عما يسمح به الشكل

(1) ينظر: في البنية الإيقاعية للشعر العربي: 96.

(2) ينظر: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي: 25.

(3) ينظر: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب: 94، ط4، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، 1995م.

(4) تمهيد في النقد الحديث: 178.

(5) قضية الشعر الجديد: 88.

القديم، وإما أنها انصاعت إلى التقليد في مذلة وشلّت نموها وتطورها بقيوده وأغلاله)) [1]، ومن ثم أجاب عن تساؤله السابق بما قاله اليوت Eliot (1888-1965م) عن كل شكل شعري يمتد به الزمن: ((جميع الأشكال أكثر مناسبة في عصور منها في عصور أخرى، فالشكل الذي يتبع نظاماً معيناً في الإيقاع والتقفية يناسب مرحلة معينة ويكون فيها تشكيلاً طبيعياً مشروعاً للغة الكلام في نمط شعري ولكن هذا الشكل معرض لخطر الجمود في الأسلوب الذي كان شائعاً وقت ان بلغ حدّ كماله)) [2].

فهذا الأمر صحيح لو كان الشعر العربي يعتمد على أوزان جامدة، ولكن الوزن الشعري العربي يتمتع بمساحة واسعة للإبداع من داخل الوزن الواحد ومن حيث تعدد الأوزان، ولو أعاد النظر في أوزان الشعر العربي القديم ونظر إليها من زاوية تقاطعها مع الإيقاع وقدرته على خلق أنماط لا متناهية من الإيقاعية في القصيدة لما أنكر الشكل القديم – كما يسميه – وعلى أية حال فليس من أهداف البحث مناقشة أي الأشكال أصلح للتعبير عن عواطف الشاعر وتجربته، ولكن فاعلية الوزن تؤكد أن هذا القول لا يمكن ان ينطبق على إيقاع الشعر العربي، ولعدة أسباب يمكن ان نجملها بالآتي:

1- ان التنوع الحاصل في البحور الشعرية يعطي مساحة كافية من الإبداع دون أن تفرض عليه قيوداً تمنع عاطفته من التأثير في المتلقي.

2- عدم اللجوء في الشعر العربي إلى تخصيص بحر معين على غرض معين أعطى الشعراء الحرية في الكتابة في الموضوع الواحد في عدد من البحور، وكانت جميعها قادرة على إيصال الفكرة ونقل العاطفة.

3- ان ما يتمتع به الوزن العربي من زحافات وعلل حطمت جميع القيود المفروضة على البحر وألغت القوالب الجاهزة التي يراها – محمد النويهي – لأن التوظيف الصحيح لهذه الزحافات والعلل جعل الوزن الواحد تنبثق عنه إيقاعات متنوعة وجميعها تكون تفرعات عن اصل الوزن، ولكنها تأخذ مجالاً واسعاً للإبداع الشعري.

---

(1) قضية الشعر الجديد: 93.

(2) المصدر نفسه: 88.

ومع أن أوزان الشعر العربي أتاحت للشاعر تنوعاً إيقاعياً كبيراً، إلا أن الباحث في تطور الشعر العربي يجد أن الشعراء كانوا ومنذ القديم يحاولون الخروج عن المألوف من الأوزان للوصول إلى إيقاعات جديدة، وهذا ما يمكن أن يُلاحظ في الجزوءات والمشطورات والمنهوكات، وفي الاشكال الوزنية الجديدة كالرباعيات والموشحات وغيرها. وقد ترسخ هذا الأمر عند رواد شعر التفعيلة.

إن الموشحات بوصفها بناءً وزنياً جديداً تُعدّ ((ثورة على نظام القصيدة في الأوزان والقوافي، فعلى الرغم من أنها نظمت أولاً في البحور القديمة، ما لبثت أن تحررت منها في بحور كثيرة تألفها الأذواق ولكن لا عهد للعربية بها)) [1] ويبدو أن هذه الثورة على تقليدية الأوزان لم تكن على حساب إيقاع الشعر العربي، وليست هي طلباً للحرية المطلقة والانفلات من القيود، بل حاولت ان تضع لها قيوداً جديدة تعمل على التنويع الذي أضاف إلى النص التوشيحي جمالاً فوق جماله[2] وهذا التنويع الحاصل في أوزان الموشحات زاد من مسافة التقاطع بين الوزن والإيقاع مما جعل الموشحة تختلف عن القصيدة العمودية من وجهين: ((الوجه الأول: إنها تتألف من صوتين أو لحنين[*]. الوجه الثاني: ان كل صوت تجري فيه شطور متتابعة وتتكون أنغام الصوت الأول عادة من شطرين أو من أربعة أو ستة، وفيها تُلتزم قوافي الشكل كلها في الموشحة، فهي المركز الذي تدور عليه أو الفلك الذي تجري فيه، أما الصوت الثاني: فيتألف عادة من شطور ثلاثة وقد تزيد إلى سبعة ولا يلتزم فيه سوى الوزن)) [3].

والتقاطع بين الوزن والإيقاع في الموشحة يزيد عليه في القصيدة العمودية من وجهين: الأول تنوع الوزن[**]، والآخر: تغير البنية الوزنية في تشكيلاتها الواردة في النص التوشيحي، كما يُلاحظ ذلك في موشحة ابن الفضل[1]:

---

(1) النقد الأدبي الحديث: 444.

(2) ينظر: عروض الموشحات الأندلسية دراسة وتطبيق، مقداد رحيم: 20، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م.

(*) يقصد بالصوتين أو اللحنين، وزنين عروضيين، وهما بدورهما يحدثان تغايراً في إيقاع الموشحة نتيجة هذا التبدل في الوزن الشعري أولاً، ومن ثم تغير البنية وتركيبها من خلال الانتقال من الأقفال إلى الأدوار.

(3) في النقد الأدبي، شوقي ضيف: 34، ط5، دار المعارف، مصر.

(**) وتنوع الوزن لا يحدث دائماً، فقد تكون الموشحة على وزن واحد.

ألاْ هَــلْ إلى مَــا تَقَــضّى سَــبِيْلْ فَيُــشفَى الغليــلُ وتُوسَــى الكُلُــومْ

رَعَى اللهُ أهلَ اللّوى واللّوى

وَلاَ رَاعَ بالبيتِ أهْلَ الهوى

فوَ اللهِ مَا الموتُ إلاّ النّوى

عَرَفْتُ النّوى يَتَولّى الجَوى

وَمِمَّــنْ تَخَلّــل جِــسْمِي النّحيــلْ لَقَــدْ كِــدْتُ ألكُــرَ حَــشرَ الجُــسومْ

فهذه الموشحة على الرغم من تشكلها من وزن عروضي واحد (المتقارب) إلا انها قامت على مبدأ التناسب الذي يعتمد على تنوّع الحجوم والاجزاء فتطول حيناً وتقصر حيناً[2] وهذا التناسب يجعل وحدة الموشحة قائمة على القطعة المركبة وليست على البيت المفرد، مما يعطي تنوعاً إيقاعياً قائماً على تنوع الانفعال[3]، وهذا ما جعله قريباً من التلحين والغناء لأنه يسير في كثير من الأحيان على إيقاعين مختلفين في آن واحد.

اما إيقاع قصيدة التفعيلة فانه يحاول كسر النظام العمودي القائم على مبدأ التوقع وتكرار الوحدات الإيقاعية التي تشكل البيت، بل يعمل على قتل عنصر التوقع الذي يفجأ القارئ بما يدهشه من قدرته على كسر التماثل والتواتر[4] الحاصل في إيقاع القصيدة العمودية مما يزيد من مسافة التقاطع بين الأوزان التي بنيت عليها قصيدة التفعيلة والإيقاع الحادث من هذه الأوزان، وهذه المسافة حاصلة في إمكانية ترتيب تفاعيل الخليل – كما تقول نازك[5] –، ومما جعل هذا التشكيل قائماً على قدرة الشاعر على تنظيم التفاعيل في البيت الشعري والتعديل

(1) عروض الموشحات الأندلسية: 29.

(2) ينظر: تمهيد في النقد الأدبي: 114.

(3) ينظر: في النقد الأدبي: 141.

(4) ينظر: الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر، عدنان حسين قاسم: 185، ط1، مؤسسة علوم القرآن، عجمان– الإمارات العربية المتحدة، دار ابن كثير، بيروت، 1412هـ - 1992م.

(5) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: 174، وينظر: التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، كريم الوائلي: 27، الموسوعة الثقافية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006.

على الوزن تعديلات جوهرية أحس بضرورتها لتحقيق المزيد من الاحساس بذبذبات المشاعر والمواقف النفسية وتموجها بحركة الانفعال وذبذبته[1] التي توحي بحالة الشاعر ذاته وما تتطلبه التجربة الشعرية ذاتها، وهذه نابعة من توزيع التفاعيل في مقطوعات تستغل وتتكامل مع المقطوعات الأخرى لتحقق الوحدة الإيقاعية الكاملة للقصيدة، وهذا يعني أن التقاطع الحاصل بين الوزن والإيقاع في قصيدة التفعيلة حاصل من التغيير في توزيع التفاعيل داخل القصيدة[2].

وبناءً على ما تقدم يمكن القول ان التقاطع الحاصل بين الأوزان والإيقاع يكشف عن العلاقة الجدلية الحاصلة في القصيدة، وهذه العلاقة تظهر جماليات الإيقاع من جهة وضرورة التزام الوزن من جهة أخرى، لأن هذه الأوزان في ترتيبها وتنوعها وتقاطعها مع الإيقاع تتحول إلى عنصر فاعل قادر على نقل الصورة الشعرية، والتأثير في نفسية المتلقي التي تتجاوب مع التجربة الشعرية عند الشاعر. وإن هذه التقاطعات الحاصلة بين الوزن والإيقاع تقوم بوظيفة أخرى تعمل فيها على الارتقاء بالوزن عن كونه قيوداً مجردة في القصيدة إلى عنصرٍ له قيمته الفنية المتداخلة مع بُنى القصيدة الأخرى والقادرة على تطويعها على وفق هندسته القائمة على تشكيل ذلك الوزن في تضاريسه الواردة في القصيدة.

3- سرعة الوزن الشعري:

تبنى العلاقة في أوزان الشعر العربي على الساكن والمتحرك، والتناسب بين هذه المتحركات والسواكن هو الذي يعطي الوزن الشعري سماته الخاصة التي تميزه من غيره فيقول حازم القرطاجني: ((فالتأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع وما أئتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب، ويجب أن يقال في ما أئتلف على ذلك النحو شعر، وإن كان نظاماً محفوظاً، لأنا نشترط في نظام الشعر أن يكون مستطاباً، وما أئتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن فإن فيه كزازة وتوعراً، وما أئتلف من أجزاء تكثر فيه المتحركات فان فيه لدونة وسباطة، والكثير السواكن إذا حذف بعض سواكنه ولم يبلغ ذلك الحذف الاجحاف به اعتدل، وهم يقصدون أبداً أن تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات والسواكن

---

(1) ينظر: لغة الشعر العربي الحديث ومقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية: 202.

(2) ينظر: فن الشعر، محمد مندور: 119، دار القلم، القاهرة.

إما بزيادة قليلة أو نقص، ولأن تكون أقل من الثلث أشدّ ملاءمة من أن تكون فوقه)) [1] فقول حازم القرطاجني الذي يتكلم فيه عن التناسب بين المتحركات والسواكن يؤكد وبشكل قاطع أن كثرة السواكن تزيد الوزن كزازة وتوعراً، وهذه الكزازة والتوعر التي نصّ عليها حازم جاءت من البطء الذي يحصل داخل الوزن الشعري، وقد ألمح الأخفش (-215هـ) إلى هذا الأمر عند حديثه عن بحر المتقارب فذهب إلى ان ((ذهاب نون (فعولن) فيه أحسن لأن أجزاءه كثرت، وهو شعرٌ توهموا به الخفة، وأرادوا فيه سرعة الكلام، وأنت تجد ذلك، إذا أنشدته، فكان ذهاب النون فيه أحسن)) [2] فيشير إلى أن زحاف القبض الذي يدخل على (فعولن) فيحولها إلى (فعولُ) تجعل من هذا البحر أقرب إلى السرعة. وقد ظلت هذه الفكرة مجرد افتراض يراه حازم القرطاجني لأنه لا يمكن الوقوف على سرعة الوزن أو بطئه، أو بأسلوب آخر، كيف يمكن ان نقيس سرعة الوزن؟.

وللإجابة عن هذا السؤال نذكر ما توصل إليه الدكتور سيّد البحراوي الذي افترض معادلة لقياس سرعة الوزن، فقال: ان نسبة السرعة الافتراضية هو مصطلح يحاول تحديد سرعات الأوزان المختلفة في صورتها المجردة على أساس الخطوات الآتية:

1- إعطاء كل مقطع قيمة تدل على كمية، فتعطى المقطع الطويل (1) والمقطع المتوسط (2) والقصير (4)[*].

2- تجمع هذه الأرقام وتقسم على المقاطع فتنتج لنا نسبة السرعة الافتراضية للتفعيلة، فمثلاً: فاعلاتن = 1 + 2 + 1 + 1 = $\frac{5}{4}$ = $\frac{1}{4}$ 1 أو 1.25.

(1) منهاج البلغاء: 267.

(2) كتاب العروض، أبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش: 164، قدم له وحققه ودرس قضاياه وعلق عليه: أحمد محمد عبد الدايم عبد الله، مطبعة الفيصلية، مكة المكرمة، 1405هـ-1985م.

(*) ولكنه عند التطبيق على الأوزان الشعرية أعطى المقطع المتوسط(1) وللمقطع القصير (2)، وهذا ما يلاحظ في الأرقام المدونة في الجدول، وسنتبع هذه الأرقام في التطبيق على النصوص الشعرية، وقد يكون ذلك بسبب ندرة المقطع الطويل في الشعر العربي.

3- وهذه النسبة تعد هي نسبة سرعة وزن الرمل الافتراضية، إذا كان يتكون من تكرار التفعيلة نفسها ستّ مرات في البيت، ولكن حيث يصاب بحذف واجب في العروض والضرب، فإن نسبة سرعته الافتراضية تحسب على النحو الآتي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا   فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

1121 1121 121   1121 1121 121

فالقيمة الرقمية للكم = 28، وعدد المقاطع = 22، أي النسبة 1 أي 1، وهذه الصورة من الجدول الذي يتضمن نسبة السرعة الافتراضية لمعظم الأوزان وترتيبها من حيث السرعة[1].

الوزن	نسبة سرعته الافتراضية	الترتيب	الوزن	نسبة سرعته الافتراضية	الترتيب
الكامل	1.6	الأول	السريع	1.27	الخامس
الوافر	1.54	الثاني	المنسرح	1.25	السادس
المتدارك	1.33	الثالث	الهزج	1.25	السادس
المتقارب	1.33	الثالث	الرجز	1.25	السادس
الطويل	1.29	الرابع	الخفيف	1.25	السادس
المديد	1.29	الرابع	المجتث	1.25	السادس
البسيط	1.29	الرابع	الرمل	1.28	السابع

والملاحظ على هذا الجدول الذي وضعه الدكتور سيد البحرواي عدة أمور منها:

1- إهماله بحرين من بحور الشعر العربي وهما المضارع والمقتضب، وهما شبيهان بسرعة كل من المنسرح والهزج والرجز والخفيف والمجتث، إذ تبلغ نسبة سرعة كل منهما 1.25.

2- إن أهم ما يميز نسبة سرعة الوزن الافتراضية ان هذه السرعة تزيد كلما زادت نسبة المتحركات في الوزن الشعري، وهذا يقترب بدوره مما ذكرناه عند حازم القرطاجني عندما ذكر أن السواكن تزيد من الكزازة والتوعر(*).

(1) ينظر: العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لانتاج معرفة علمية جديدة، سيد البحراوي: 26-27، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993. مع ملاحظة أن هناك اختلافاً في تدوين الأرقام في بعض النسب المفترضة، ويبدو أن الباحث قرب هذه الأرقام إلى أقرب رقم عشري فمثلاً الطويل = 1.2857 فاثبته 1.29، في حين جعل الرمل 1.18 ولكنه عند اجراء العملية الرياضية يكون 1.28 بعد التقريب.

3- تشابه بعض الأوزان في النسبة الافتراضية لسرعتها، وهذا يعطي بدوره فاعلية أكبر للزحافات والعلل في التفريق بين هذه النسب ولاسيما ما كانت منها تقوم على حذف ساكن أو تسكين متحرك.

4- ان سرعة البحر الافتراضية تختلف في البيت الشعري، باختلاف البنية الوزنية فتزيد وتنقص حسب ما جاء في ذلك البيت من زحافات وعلل، وهذا هو المهم في فاعلية الوزن، لأن هذا الأمر سيصبح مرتبطاً بانفعالات الشاعر وقدرته على توظيف هذه السرعة بوصفها عنصراً إيحائياً في القصيدة.

وقد حاول الدكتور محمد العبد أن يلاحظ أن البطء النسبي في إيقاع المطالع الطللية ((فالمقدمة الطللية تتسم – بعامة – بهذا البطء النسبي إذا قورنت بإيقاع الأجزاء الأخرى من القصيدة. وذلك إن المقدمة الطللية ليست في جوهرها إلا وقفة متأملة مستغرقة في الماضي الذي ضاع يحلو معها استحضار الذكريات وتعديد المواضع، وتشخيص الاطلال، وليس التعلق بتلك الذكريات والالحاح على إحصاء المواضع وإطالة البكاء عليها، إلاّ انعكاس لثورة الشاعر على حاضره وخوفه من المصير المجهول في آن معاً)) (1) فهذه العلاقة الحاصلة بين ((الملامح الإيقاعية للتكوين ومحتوى التكوين قد تكون علاقة توافق وقد تكون علاقة تقابل ففي حالة التوافق تجتمع في القصيدة عوامل البساطة الإيقاعية مع بساطة المضمون، أو تجتمع عوامل الجهارة وسرعة الإيقاع مع الانفعالات الحادة)) (2) وهذا ما يؤكد أن القصيدة الواحدة التي تحتوي على عدد من المطالع الداخلية بقدر عدد المحاور الموضوعية التي تدور حولها فكأنما الشاعر يشير بهذا الاختلاف إلى نهاية جزء من القصيدة وبداية جزء جديد(3) وقد لاحظ ذلك الدكتور محمد العبد عندما أخذ معلقة إمرئ القيس مثالاً لتتبع المطالع الداخلية فوجد أن هذه المعلقة تنقسم على

(*) علماً ان الباحث اعتمد في هذه النظرية على المقاطع وليس على المتحرك والساكن، ولكون المقطع يعتمد على نوع الحرف وحركته، فقد تطابقت هذه النظرية مع ما جاء به حازم القرطاجني.

(1) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي: 45-46.

(2) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: 133.

(3) ينظر: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: 46.

أجزاء موضوعية سبعة اعتماداً على ما وجده من تفاوت في سرعة الأبيات التي تمثل المطالع الداخلية وبطئها، ومن ذلك ما لاحظه في خاتمة الجزء الرابع من المعلقة[1]: [الطويل]

ألا رُبَّ خَصمٍ فيكِ ألوى رَدَدتُهُ   نَصيحٍ عَلى تَعذالِهِ غَيرَ مُؤتَلِ

وَلَيلٍ كَمَوجِ البَحرِ أرخى سُدولَهُ   عَلَيَّ بِأنواعِ الهُمومِ لِيَبتَلي

فيلاحظ أن هناك مقابلة حادة بين بطء الإيقاع في البيت الأول وسرعته في البيت الثاني[2]، وهذه الملاحظة تنطبق تماماً مع الإجراءات الرياضية التي تكشف عن النسبة الافتراضية للوزن، فاذا ما حللنا الأبيات نجد ما يأتي:

البيت الأول: فَعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن

1212 112 1112 112 1212 112 1112 112

فالقيمة الرقمية للمقاطع = 38 وعدد المقاطع = 28.

أي أن النسبة الافتراضية لسرعة البحر هي $\frac{38}{28}$ = 1.35.

البيت الثاني: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولُ مفاعلين فعولُ مفاعلن

1212 212 1112 212 1212 112 1112 112

فالقيمة الرقمية للمقاطع = 40 وعدد المقاطع = 28.

أي أن النسبة الافتراضية لسرعة البحر هي = $\frac{40}{28}$ = 1.42.

وهذا يؤكد صحة الفرضية وتطابقها مع ذوق الدكتور في أن البيت الأول أقل سرعة من البيت الثاني، وهذه العملية تكشف عن قدرة الشاعر في التعامل مع فاعلية الوزن في نقل الصورة الشعرية من خلال تتبع مراحل المغايرة في القصيدة الواحدة، وهذا ما جعل الوزن العربي قادراً على التطويع والتعامل مع كل مراحل النص ومع انفعالات الشاعر.

---

(1) ديوان امرئ القيس: 30-31، شرح وتعليق: د. محمد الاسكندراني، نهاد رزاق، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، 2011م.

(2) ينظر: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: 47، اعتمدتُ في تحليل الأبيات على ما موجود عند نقاد سابقين للوقوف على مدى تطابق ذوق النقاد والفرضية التي تسعى لقياس سرعة الوزن الافتراضية.

وفي موضع آخر من معلقة امرئ القيس وعند مطلع آخر يتغير الوزن بين البيتين اللذين ينتقل بهما الشاعر من معنى إلى معنى آخر، ففي قوله[1]:

وَقَـــد أغتَـــدي وَالطَّـــيرُ في وُكُناتِهـــا   بِمُنجَـــرِدٍ قَيـــدِ الأوابِـــدِ هَيكَـــــــلِ

مِكَـــرٍّ مِفَـــرٍّ مُقبِـــلٍ مُـــدبرٍ مَعـــــاً   كَجُلمـــودِ صَـــخرٍ حَطَّـــهُ الـــسَيلُ مِـــن عَـــلِ

ويلاحظ ان بطء الإيقاع في البيت الأول وسرعته في البيت الثاني مما يناسب عدد المقاطع الموجودة في هذين البيتين وعلق على هذا بقول ((وترتبط هذه المقابلة الصوتية بما بين البيتين من مقابلة معنوية، فالأول حديث عن العَدْوِ بفرس ضخم، والثاني حديث عن سرعة ذلك الفرس وصلابته. بل إن المقابلة تبدو – أحياناً – بين شطري البيت الواحد على نحو ما نجد في البيت الثاني، فلو قارنا بين شطريه، للاحظنا أن الإيقاع في الشطر الأول الذي يصف فيه سرعة الفرس، أسرع منه في الشطر الثاني الذي يصف فيه صلابته))[2].

ولعل ما توصل إليه الدكتور بذوته النقدي يمكن أن يُؤكّد بالفرضية التي تحسب سرعة الوزن، فلو عدنا إلى البيت الأول لوجدنا إن سرعته الافتراضية هي 1.46 في حين هي في البيت الثاني 1.35، وهذه الأرقام تثبت عكس ما ذكره الدكتور فإذا كان في البيتين السابقين اقترب في ذوقه النقدي من هذه الفرضية فإنه في البيتين الآخرين كان ذوقه عكس ما تثبت الفرضية، وهذا ينطبق على حديثه عن شطري البيت الثاني لان الفرضية تثبت تعادل الشطرين.

ويمكن أن نذكر باحثاً آخر وهو كمال خير بك عندما تحدث عن أبيات الشاعر أدونيس في مطلع قصيدته (الأطفال)[3]:

في غبار ص / صلـــــواتْ

ب ب – ه   – ب – –

(1) ديوان امرئ القيس: 33.

(2) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: 47-48، ويمكن متابعة المطالع الداخلية وعلاقتها بسرعة الإيقاع وبطئه: 45 وما بعدها.

(3) أوراق الريح، أدونيس: 135، نقلاً عن حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك: 191، ط1، دار الفكر، بيروت – لبنان، 1986م.

ب ب -- ب ب - ه

إذ ((نجد الإيقاع النابع من بحر الرمل يتعرض لتغيير في الحركة بين شقي هذه الجملة الشعرية بفضل تحويل (فاعلاتن) إلى (فعلاتن)، وفي الواقع فان البطء النسبي لـ(فاعلاتن فعلان) في البيت الأول يمكن ان يكون منسجماً مع ركود غبار الصلوات الذي ربما كان الشاعر يسعى إلى التلميح إليه، أما (فعلاتن فعلان) فهي البيت الثاني فانهما ترجعان إلينا صدى هذا السقوط المحتم للفجر)) [1].

ان ما توصل إليه الدكتور بذوقه النقدي ينطبق فعلاً مع ما تراه الفرضية القائمة على حساب السرعة الافتراضية للوزن، ففي البيت الأول تكون سرعته أقل من البيت الثاني، لأن فاعلاتن سرعتها هي (1.25) في حين فعلاتن سرعتها هي (1.5) وهذا ينطبق مع ذوق الناقد في تحليله للأبيات.

قام محمد العياشي بعقد الصلة بين بطء الحركة والثقل أو بين الخفة والسرعة عند حديثه عن العناصر الإيقاعية فيقول: ((فأما الثقيل فنقدر إنه بسبب ثقله بطيء الحركة، ونقدر إنه يستغرق بسبب ذلك مدة أطول من مدّة الخفيف. وأما الخفيف فنقدر إنه بسبب خفته سريع الحركة ونقدر إنه يستغرق سبب ذلك مدّة أقصر من مدّة الثقيل)) [2] في حين ذكر إبراهيم أنيس أن نبضات القلب السليم هي (76) مرة والبحر الطويل يشتمل على (28) صوتاً مقطعياً، لذلك فان النطق في بيت من الطويل يتم خلال تسع نبضات من نبضات القلب، ولكن هذه النبضات تزيد كثيراً مع الانفعالات النفسية التي يتعرض لها الشاعر في أثناء نظمه[3] وهذا ما يؤكد ان سرعة البحر ترتبط ارتباطاً وثيقاً بانفعالات الشاعر. ولذلك أصبحت هذه السرعة عنصراً دلالياً وإيحائياً عند الشاعر يبث من خلالها ما تعتريه من انفعالات متناسبة مع هذه السرعة والبطء في نقل المشاعر، فتعمل على إبراز ما أرادهُ الشاعر من صور شعرية.

---

(1) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: 291.

(2) نظرية إيقاع الشعر العربي، محمد العياشي: 53، المطبعة العصرية، تونس، 1976.

(3) ينظر: موسيقى الشعر: 193.

المبحث الثاني

الوزن والموضوع

أولاً: سمات الأوزان:

يتميز الشعر العربي بتعدد الأوزان وقدرتها على التغير والتشكل بمرونة تتجاوز الجمود وتجعل هذه الأوزان قادرة على الاستجابة لمختلف أنواع الحالات الانفعالية، مما يجعل ((لكل وزن من أوزان الشعر سمات تجعله مختلفاً عن سواه، وذلك لأنه يختلف من غيره من حيث عدد الحركات أو السكنات أو ترتيب كل منها، أو غير ذلك، بل إن سمات البحر نفسه تتغير بتغير أعاريضه وضروبه، أو بحذفهما ليكون مجزوءاً أو بحذف غيرهما ليكون مشطوراً أو منهوكاً، كما تتغير سمات التشكيلة الواحدة من البحر الواحد إذا دخلت تفعيلاته الزحافات))[1] وهذا ما يجعل الوزن العربي قادراً على التعامل مع جميع الظروف التي يمرّ بها الشاعر، وقد دعا هذا الأمر النقاد والدارسين قديماً وحديثاً إلى محاولة الربط بين البحور الشعرية وسماتها مما يجعلها ملائمة لغرض دون آخر، وتتجلى محاولات البحث عن سمات الأوزان عند القدماء ومنهم عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)[2] وأبو العلاء المعري[3] وحازم القرطاجني، الذي حاول ان يوظف هذه السمات بشكل نقدي ويجعلها قادرةً على التعبير عن غرض دون آخر[4]، ومن النقاد المحدثين

(1) الجانب العروضي عند حازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دراسة مقارنة، أحمد فوزي الهيب: 45، ط1، دار القلم، الكويت، 1988م. وينظر: إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف، أحمد فوزي الهيب: 119.

(2) ينظر: بيان العروض: 27 وما بعدها، تحقيق: قيس العطار، منشورات سعيد بن جبير، 1417هـ.

(3) ينظر: الفصول والغايات: 212، ضبط: محمود حسن زنادي، دار الآفاق الجديد، بيروت.

(4) ينظر: منهاج البلغاء: 266.

مثل: البستاني[1]، وعبد الله المجذوب[2]، والعياشي[3]، وغيرهم[4] وقد تتبعت هذه الآراء دراسات سابقة[5].

وما يهمنا في هذه الدراسة هو: هل الصحيح ان كل بحر يتسم بسمات خاصة تجعل له شخصيّة خاصة وتعطيه طابعاً تعبيرياً مميزاً، فيكون أكثر ملاءمة لبعض الأغراض أو لبعض المعاني؟ والأهم من ذلك مدى ما ترسم لنا هذه السمات التي تمتاز بها البحور الشعرية من إيحاءات تصويرية تكون قادرة على جعل المتلقي يتفاعل مع إيقاع القصيدة ويتصور ما فيها من صور شعرية.

ولعل من الواضح أن الدراسات التي تحاول أن تضع لكل بحر سمات خاصة قد اختلفت فيما بينها كثيراً حتى بلغ الخلاف أحياناً حدّ التناقض بين كاتب وآخر، بل كان الكاتب الواحد يناقض نفسه احياناً[6].

ولكن مما لاشك فيه ان لكل وزن خصائص تميزه من غيره من الأوزان الأخرى وهذا ما تحدث عنه حازم القرطاجني حينما ذكر صفات الأوزان فقد جعل ((لكل منها صفات معينة تجعلها مختلفة متميزة عن غيرها، وجعل هذا التميز يأتي بداية من حروفها المتحركة

---

(1) ينظر: نظرية الشعر ومقدمة ترجمة الألياذة، سليمان البستاني: 90-91، تحرير وتقديم: محمد كامل الخطيب، ط3، منشورات وزارة الثقافة، دمشق – سوريا، 1996م.

(2) المرشد إلى فهم أشعار العرب: 1/ 362.

(3) نظرية إيقاع الشعر العربي: 291.

(4) ينظر: أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب: 322-324، ط10، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1994م. وينظر: معالم العروض والقافية، عمر الاسعد: 20-21، ط1، الوكالة العربية للتوزيع والنشر، الأردن، 1984م. العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، جلال الحنفي: 103، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991م.

(5) ينظر: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: 102. إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف: 117. الجديد في العروض دراسة نقدية وطريقة جديدة لتعلم الشعر العربي، علي خضير: 48، مطبعة شفيق، بغداد، 1993م.

(6) ينظر: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: 114.

والساكنة))[1] وهذا ما ذكره في قوله: ((لمّا كانت الأوزان مركبة من متحركات وسواكن اختلفت على وفقاعداد المتحركات والسواكن في كل وزن منها، وعلى وفقنسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، وعلى وفقوضع بعضها من بعض وترتيبها، وعلى وفقما تكون عليه مظان الاعتمادات كلها، من قوّة أو ضعف أو خفة أو ثقل، وصار لكل وزن على وفقمخالفته لجميع الأوزان في الترتيب والمقدار ومظان الاعتماد ونسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، أو في بعض هذه الانحاء الأربعة من دون بعض، ميزة في السمع وصفة أو صفات تخصه من جهة ما يوجد له رصانة في السمع أو طيش، ومن جهة ما يوجد له سباطة وسهولة أو يوجد له جعودة وتوعّر، ومن جهة ما يوجد باهياً أو حقيراً وغير ذلك مما يناسب فيه المسموع المرئي، ولابدّ أن يكون كل وزن مناسباً لغيره من احدى هذه الجهات مناسبة قريبة أو بعيدة)) [2] فهو يحدد وجوه الاختلاف بين الأوزان بأربع نقاط هي:

1- اعداد المتحركات والسواكن في كل وزن منها.
2- نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن.
3- وضع بعضها مع بعضها وترتيبها.
4- ما تكون عليه مظان الاعتمادات كلها من قوة أو ضعف أو خفة أو ثقل[3].

أما بالنسبة إلى المتحركات والسواكن فهي تؤثر في صفات الأوزان وهذا ما لاحظناه في سرعة الوزن، فكلما كثرت متحركات الوزن كان أكثر سرعةً ((فيتصف الوزن الذي تكثر فيه السواكن بالكزازة والتوعر ويعتدل إذا حذف منه بعض سواكنه من غير إجحاف، كما يتصف الوزن الكثير المتحركات باللدونة والسباطة، كما ينبغي أن تكون نسبة السواكن قريبة من ثلث مجموع الأحرف المتحركة والساكنة جميعها، وان تقل عن ذلك أفضل من أن تزيد عليه)) [4]، وقد كانت هذه الصفات التي تتميز بها الأوزان تجذب انتباه كثير من الدارسين في محاولة الجمع بينها وبين الأغراض التي تذكر هذه الأوزان فيها، فيقول شكري عياد: ((لكننا لم نجد أثراً واضحاً لهذا

(1) إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف: 119.

(2) منهاج البلغاء: 265-266.

(3) ينظر: إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف: 119.

(4) إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف: 120. وينظر: منهاج البلغاء: 267.

الفهم عند النقاد والبلاغيين فيما عدا ذلك الناقد الذي يقف أمةً وحده في تاريخ النقد العربي حازم القرطاجني، على أن أذواق حازم للأوزان العربية تحمل قدراً كبيراً من الذاتية التي ستظل عالقة بمثل هذه الأحكام طالما بقي الكلام على الأوزان منحصراً في القشرة السطحية للتفاعيل غير متجاوزة هذه القشرة إلى عالمها الداخلي الفني المكون من أصوات لها قيمتها اللغوية، ولها في الوقت نفسه قيمتها الموسيقية)) [1]، ولكن ما ناقشه حازم القرطاجني يدل على وعي تام بسمات الأوزان وقدرة هذه الأوزان على التغيير من سمة إلى سمة أخرى عن طريق ما فيها من إمكانيات التغاير الحادث في الزحافات والعلل والتي تعمل على تغيير نسبة المتحركات والسواكن داخل الوزن الواحد وهي التي تعطي الوزن سماته الخاصة وتفرده عن غيره من الأوزان الأخرى وإذا ما قارنا بين ذوق حازم في وصفه لطبائع الأوزان وبين ذوق الناقد المعاصر الدكتور عبد الله الطيب الذي أفاض في الموضوع نفسه في كتابه (المرشد) ويجب ان نلاحظ أولاً إنهما يتلاقيان في كثير من هذا الذوق ومن ذلك أنهما يجمعان بين البحر الطويل والبسيط ويتقاربان في الحكم على كل منهما [2] وإن هذا التقارب الحاصل بين ذوق حازم القرطاجني وعبد الله الطيب – كما يرى شكري عياد – ناتج من تقارب أذواقهم النقدية ولكنهما سرعان ما يختلفان في مواضع أخرى [3].

وإذا ما عدنا إلى ما طرحناه في السؤال السابق، ولكن بشكل جديد: هل هذه السمات التي تمتاز بها الأوزان قادرة على نقل الصورة الشعرية؟ فالجواب عن ذلك: ان هذه السمات ليست لها قيمة في ذاتها، ولكن قيمتها الحقيقية تتبلور من وجهة نظر أخرى: وهي إمكانية ارتباط هذه السمات بالغرض والمعنى والحالة النفسية – كما سنلاحظ – ذلك لاحقاً وستكون هذه السمات نقطة الانطلاق لما ستقوم عليه الدراسة الفاعلة للوزن الشعري.

---

(1) موسيقى الشعر العربي: 134.

(2) ينظر: موسيقى الشعر العربي: 134.

(3) ينظر: حكمهما في الرجز مثلاً، منهاج البلغاء: 268. المرشد إلى فهم أشعار العرب: 1/ 242. وكذلك الحكم في المزج أيضاً: منهاج البلغاء: 268. المرشد إلى فهم أشعار العرب: 1/ 104.

ثانياً: الوزن والغرض الشعري:

ان دراسة العلاقة بين الوزن والغرض الشعري هي احدى إشكاليات الإيقاع العربي التي تأثرت بالفلسفة والفلاسفة، ولاسيما الثقافة اليونانية ومن تأثر بها فـ((العلاقة بين البحر كشكل إيقاعي والغرض الشعري كعنصر دلالي تفرض نفسها عند التعامل مع أي نص شعري قديم، نظراً لعدة عوامل من أهمها بعض الأحكام النقدية الجاهزة والشائعة حول العلاقة بين الوزن والغرض الشعريين)) [1] فاليونانيون هم الذين كان لهم أغراض محددة يقولون فيها الشعر وكانوا يخصون كل غرض بوزن على حِدّة، وكانوا يسمون كل وزن باسم على حدة[2] فانهم جعلوا لكل نوع من انواع الشعر نوعاً من أنواع الوزن، فمثلاً إن أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي، وهي غير أوزان المضحكات، وكذلك سائرها[3]، وقد ردد هذه الفكرة الفلاسفة المسلمون ((فالفارابي يذهب إلى أن اليونانيين وحدهم دون غيرهم من شعراء الأمم هم الذين خصصوا لكل نوع من أنواع الشعر وزناً خاصاً به، فجعلوا أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي، وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات، كما رأى الفارابي وفقاً لهذا التصور ان ذلك هو المعيار الصحيح لاستخدام الوزن في الشعر الذي ينبغي ان يلتزم به شعراء الأمم الأخرى الذين لم يخصصوا لكل نوع شعري وزناً))[4]، وذهب ابن رشد إلى أن ((من تمام الوزن ان يكون مناسباً للغرض الشعري، وإيجاد صناعة المديح يكون بعملها في الأعاريض الطويلة))[5]، ثم تناول هذه القضية النقاد بشيء من الذاتية والأحكام الانطباعية معتمدين في ذلك على التصور القائم على ما في البحور من سمات تصلح لاستخدامها في غرض دون غيره ((ويتردد في مجال الحديث عن التحام أجزاء النظم على الوزن اللذيذ المتخير صدى الفكرة التي تحاول ان تقيم صلة بين وزن القصيدة وغرضها وتذهب إلى أن أغراض الشعر لا تناسبها جميع البحور، وإنما تتناسب بعض

(1) عزف على وتر النص دراسة في تحليل النصوص الأدبية والشعرية، عمر محمد الطالب: 83، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.

(2) ينظر: فن الشعر، ارسطو طاليس: 165، تحقيق: عبد الرحمن بدوي.

(3) ينظر: العاطفة والإبداع الشعري: 229.

(4) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 261-262.

(5) تلخيص كتاب الشعر، ابن رشد: 67، تحقيق: تشارلس تيرون وآخرون.

البحور وبعض الأغراض))[1] وهذا ما أشار إليه حازم القرطاجني بقوله ((ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس فاذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافياً وقصد تحقير الشيء أو العبث به، حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء وكذلك في كل مقصد))[2] فحازم القرطاجني يقترب من المفهوم الارسطي ويحاول في الوقت نفسه الجمع بين الوزن الشعري وما في النص الشعري من غرض وخيال وعاطفة وهي محاولة جادة لتفعيل الأوزان وجعلها تتجاوز مفهوم الأنماط الوزنية إلى التوظيف الإيقاعي العضوي الذي يبني للقصيدة ملامحها الخاصة.

وهذا الربط الحاصل بين أغراض الشعر وأوزانه أدى عنده إلى التعرف على سمات البحور فيعمل على هذا التخصيص بناءً على تصوراته السابقة فيقول ((فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاءً وقوةً، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة وللمديد رقة وليناً مع رشاقة، وللرمل ليناً وسهولة، ولما في المديد والرمل من اللين كانا اليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر))[3] وهذا ما انتهى إليه حازم القرطاجني في علاقة الاحتواء القائمة بين أوزان الشعر وأغراضه واستمر هذا الرأي عند المحدثين ولاسيما عند عبد الله الطيب المجذوب الذي حاول ان يقسم الأوزان معتمداً على سماتها الخاصة وربطها بالأغراض التي تؤديها فهو يذكر البحور الطوال والبحور القصار والبحور الشهوانية، وغير ذلك[4]، وقد أدت هذه التقسيمات إلى بناء هياكل وزنية غرضية مترابطة عنده وهذا الاتجاه القائم على الربط بين البحر والغرض الشعري جذب انتباه كثير من

(1) قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم: 225.

(2) منهاج البلغاء: 266.

(3) المصدر نفسه: 269.

(4) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب: 1/ 73، 84، 172.

الدارسين[1]، ((بل ذهبوا إلى أن البحر الذي يصلح لغرض قد لا يصلح لغيره، ورأى بعضهم أن هناك بحوراً أكثر صلاحية من غيرها للتعبير عن الأغراض المختلفة لأنها تتكون من العديد من المقاطع الصوتية، كما هو الحال في البحر البسيط، فهو يمثل صوت البداوة... أو يقتربون في طباعهم منها في العصر الإسلامي والأموي))[2] فيرى الدكتور محمد مندور ((أن البحر الكامل والبحر الوافر يلائمان الاضناء والحيرة والفروض المتابعة والموجات النفسية المتجددة))[3]، في حين يرى الدكتور صفاء خلوصي ان البحر الكامل ((يصلح لكل غرض من أغراض الشعر ولهذا أكثر وجوده في شعر القدامى والمحدثين ويجود في الخبر منه في الإنشاء وهو إلى الشدة أقرب منه إلى الرقة))[4].

ولسنا نبتغي الدخول في مساجلة نظرية تدور حول ملاءمة هذه البحور للأغراض أو لا، لأن باحثين آخرين يرفضون مثل هذه العلاقة فيرى الدكتور إبراهيم أنيس: ((ان استعراض القصائد القديمة وموضاعاتها لا يكاد يشعرنا بمثل هذا التخير أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه: فهم كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم، ويكفي أن نذكر أن المعلقات التي قيلت كلها في موضوع واحد تقريباً، ونذكر إنها نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل لنعرف إن القدماء لم يتخذوا وزناً خاصاً لموضوع خاص))[5]، يرى الدكتور محمد غنيمي هلال أن ((القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر القديمة، فكانوا يمدحون ويفاخرون ويتغازلون في كل بحور الشعر. وتكاد تتفق المعلقات في موضوعها وقد نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل. ومراثيهم في المفضليات جاءت من الكامل والطويل والبسيط والسريع والخفيف، والأمر بعد ذلك للشاعر، فقد يقع على البحر ذي

(1) ينظر: سليمان البستاني في مقدمة الأليـاذة، جورج غريب: 35، سلسلة الموسوعة في الأدب العربي، دار الثقافة، مطبعة الغريب، بيروت-لبنان. ومن الدراسات التطبيقية في هذا المجال ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد هادي الطرابلسي: 21 وما بعدها.

(2) عضوية الموسيقى في النص الشعري: 73-74.

(3) في الميزان الجديد: 77.

(4) فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي: 95، ط6، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م.

(5) موسيقى الشعر: 195.

التفاعيل الكثيرة في حالات الحزن لاتساع مقاطعه وكلماته لأنّاته وشكواه، محباً كان أو راثيـاً، أو لملاءمة موسيقاه لأغراضه الجدية الرزينة من فخر وحماسة ودعوة إلى قتال وما إليها، ولهذا كانـت البحور الغالبة في الأغراض القديمة هي الطويل والكامل والبسيط والوافر، وقد تنفعل النفس أو تطرب لداع مفاجيء، فتلجأ إلى البحور المجزوءة، أو إلى بحور الخفيف والمتقارب والرمل))[1] وقـد يكون هذا التناسب الحاصل بين البحور والموضوعات حاصلاً في ما تتسم بـه هـذه البحـور مـن صفات قادرة على التعامل مع هذه الموضوعات، ولكن بصورة عامـة يـرفض باحـث آخـر ((أن ترسم للأوزان الشعرية مساراً لا تتعداه أو أن نقولب هذه الأوزان ونؤطرها لموضـوعات محـددة فيصلح بعضها للفخر والآخر للاستنفار وغيرها للاصغاء والحيرة وهكذا، لأننـا إذا فعلنـا ذلـك نكون كمن يفصل الصوت عن المعنى أو الموسـيقى عـن المـضمون أو اللحـن عـن المـشاعر))[2] ويرى آخر ((أنـه لـيس مـن الـضروري ان يكـون لكـل غـرض وزن خـاص بـه، فالـصلة بـين موضوعات الشعر وأوزانه لا تبدو واضحة في جميع الأحيان، وصحيح أن بعض الأوزان تكـون أليق ببعض الموضوعات من أوزان أخرى... إلا أن هذه القاعدة لا تطرد في كل الأوقـات، ولـو استقرأنا بعض موضوعات الشعر العربي لما وجدناها تطّرد على وزن معين، بل لوجدنا الغـرض الواحد يعالج بأكثر من وزن، ويطرقه الشعراء في عدد غير محدد من الابحر)) [3] وقد يؤكد ذلـك الاستخدام لدى الشعراء فالوزن الواحد يستخدم لأكثر من غرض شعري[4].

ففي هذا الاستقصاء لا نريد ان نؤيد أو نعارض ما ذهب إليه هؤلاء النقاد جميعـاً فهـذه الآراء قد وصل إليها أصحابها من جملة إحصاءات ودراسـات قائمـة علـى الـشعر، إلا اننـا في الحقيقة لا نستطيع ان نتخذها مقياساً صارماً نحكم به على العمل الـشعري، بـل لابـدّ ان نجعـل فاعلية الوزن هي الحكم الفاصل بين هذه الآراء. ولو أعدنا النظر في ما جاء فيها من اسـتنتاجات النقاد لوجدناها غير متناقـضة ولاسـيما إذا مـا عـدنا في الحكـم علـى الأوزان إلى سماتهـا الـتي

(1) النقد الأدبي الحديث: 441-442.

(2) عضوية الموسيقى في النص الشعري: 74.

(3) قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم: 227.

(4) ينظر: موسيقى الشعر عند جماعة المهجر مع مقدمة في الأسس العلمية لنظرية الخليـل ؛ كامـل محمـود جمعـة: 48، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2007م.

تتصف بها، فالبحور الشعرية قائمة على تشكيلات وزنية داخلية تؤدي إلى بناء تصور المفاهيم لدى المتلقي، وهي التي تنشأ من تركيبتها الداخلية، فهذه الأوزان تكون قادرة على الاقتراب من غرض في تشكيلة ما وتقترب من غرض آخر في تشكيلة أخرى، وان دخول الإيقاع بوصفه نظاماً قائماً على أسس وقواعد وقوانين زاد من انتظام النص الشعري وفسر في الوقت نفسه إشكالية الغموض والخلط الحاصل في تصور هذه الأوزان ونقلها من فضائها الرياضي إلى فضاء شعري يتجاوز في ذلك الوظيفة الوزنية التقليدية إلى عالم الخيال الذي يبثه الإيقاع داخل النص الشعري، فالشاعر لم يكن ينظم الشعر دون شعور بخصائص موسيقاه، بل كان يعمد إليه عمداً ويقصد إليه قصداً، وليس هناك شاعر في أمة من الأمم كان ينظم الشعر دون إعداد سابق – كما يقول إبراهيم أنيس – لأن عملية نظم الشعر تتطلب منه شحذ الذهن وإعمال الفكر ولاسيما إذا كان الشاعر يهدف إلى الإجادة والتفوق في ميادين المنافسة الشعرية التي كانت تسمى الأسواق[1].

ففاعلية الوزن هنا تلغي التصور القائم على ان البحور الشعرية اشكال عروضية لا علاقة لها بغرض القصيدة ومعناه وتعمل على عضوية هذه الأجزاء ولاسيما إذا انبثقت من انفعالات الشاعر وأحاسيسه وقصد إليها قصداً بوعي نقدي وخيال شعري.

ثالثاً: الوزن موحياً دلالياً:

أ- الوزن والإيحاء بالمعنى:

تتميز فاعلية الوزن في الشعر العربي بارتباطها بمعاني الشعر وقدرة هذه الأوزان على الإيحاء بالدلالة التي أرادها الشاعر فهذه العلاقة ((ذات دلالة عضوية لحياة النص تكسبه بنية موسيقية فتصيّر عمارته الدلالية أقوى، وتكمل مخزون ذاكرة الكلمات في نواة القصيدة الإيحائية)) [2]، وهذا ما دعا النقاد إلى الاهتمام بهذه القضية في مراحل متقدمة، وقد حاول كثيرون كشف غموض هذه العلاقة لمعرفة أسرار اختيار الشاعر لوزن معين، فضلاً عن اختلاف

---

(1) ينظر: موسيقى الشعر: 205.

(2) من الصورة إلى الفضاء الشعري، العلائق والذاكرة والمعجم والدليل، قراءة بنيوية، ديزة سقال: 60، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1993.

الأوزان والدلالات التي يتضمنها[1]، فالعروضيون العرب لم يكن لهم ((أرب في البحث عن العلاقة بين أوزان الشعر ومعانيه... فقد كان العروضيون علماء لغة همهم البحث في الاشكال اللغوية لا في المعاني التي تؤديها أو علاقتها بتلك العاني)) [2] وهذا ما يلاحظ عند ابن رشيق القيرواني (ت456هـ) عندما ذكر سبب تسمية البحور وربط هذه الأسماء بدلالات معينة معتمداً في ذلك على ما نقله الأخفش (ت215هـ) عن الخليل، فكل ما وصل عنه لا يبدو إجابة شكلية عن أسباب تسمية بحور الشعر بأسمائها التي أطلق عليها فقد ذكر الاخفش أنه قال: ((سألت الخليل بعد أن عمل كتابه العروض: لِمَ سميت الطويل طويلاً؟ قال لأنه طال بتمام أجزائه، قلت فالبسيط؟ قال لأنه انبسط عن مدى الطويل، وجاء وسطه فَعِلُنْ وآخره فَعِلُنْ، قلت: فالمديد؟ قال لتمدد سُباعيه حول خماسيه، قلت: فالوافر؟ قال: لوفور أجزائه وتداً بوتد، قلت: فالكامل؟ قال: لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر، قلت: فالهزج؟ قال: لأنه يضطرب ؛ شُبه بهزج الصوت، قلت: فالرجز؟ قال: لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام، قلت: فالرمل؟ قال: لأنه شُبّه برمل الحصير لضمّ بعضه إلى بعض، قلت: فالسريع؟ قال: لأنه يسرع على اللسان، قلت: فالمنسرح؟ قال: لانسراحه وسهولته، قلت: فالخفيف؟ قال: لأنه أخف السباعيات، قلت: فالمقتضب؟ قال: لأنه اقتضب من السريع، قلت: فالمضارع؟ قال: لأنه ضارع المقتضب، قلت: فالمجتث؟ قال: لأنه اجتثّ أي قطع من طويل دائرته، قلت: فالمتقارب؟ قال: لتقارب أجزائه لأنها خماسية كلها يشبه بعضها بعضاً)) [3].

فهذا القول فيه تأكيد لأمور كثيرة نقتصر الحديث هنا على هذه العلاقة التي يراها الخليل بين سمات البحور والمعاني التي تؤديها، ولكن هذا القول لا يعدو سوى انطباع أولي عن أسماء البحور ولا يثبت ما فيه من تنبه الخليل إلى هذه القضية المهمة.

وقد دل استقراء النقد العربي القديم على أن ابن طباطبا العلوي (ت322هـ) وأبا هلال العسكري (ت395هـ) وقفا على هذه القضية[4]، فيرى ابن طباطبا: أنه ((إذا أراد الشاعر

(1) ينظر: موسيقى الشعر عند جماعة المهجر: 47.

(2) موسيقى الشعر العربي: 133.

(3) العمدة: 1/ 116-117.

(4) ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: 161.

بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً وأعدّ له ما يلبسه أياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي سَلَسَ له القول عليه)) (1) فقد نظر ابن طباطبا العلوي إلى الوزن بوصفه ((ضرورة للشعر، إلا أنه غير كاف، إنه ميزان الشعر لكنه لا يغني من اضطرب عليه الذوق، والنظم يقتصر عنده على تخير الألفاظ، والوزن أولاً والصياغة في مرحلة تالية مما يترتب عليه فهم اليّ لعملية الإبداع)) (2) وهذا يجعل الوزن قادراً على حمل المعنى ويجعل وحدة القصيدة قائماً على ((تناسب منطقي بين عناصر ثابتة، ذات كيان متميز، يدل إنّ لردها إلى تناغم حيوي بين عناصر متفاعلة)) (3) فهو يؤكد ((أن الأوزان الشعرية [ليست] كلها من الانقياد والطواعية على حال واحدة، حيث يسهل على الشاعر أن ينظم على أيها شاء ما يريد من المعنى، بل يحسن على الشاعر أولاً أن يحدد الأساس الفكري والشعوري الذي يريد أن يؤسس قصيدته عليه، ثم يبحث عن الوزن الذي يتساوق ومعانيه وينسجم ومقاصده ولا يتوقع فيه أن يعوق التعبير تجربته، فبعض المعاني أو التجارب في حاجة مثلاً إلى طول معالجة وإلى عرض وشرح لبعض جزيئات الفكرة وهذه تقتضي انسياباً في الوزن وامتداداً في تفعيلات البحر، يناسب التفصيل والاسهاب في حين تتطلب معانٍ أخر خفة ورشاقة في البحر)) (4). وبهذا التصور تكون فاعلية الوزن عند ابن طباطبا تجعل من الوزن قالباً يحتوي المعاني وقادراً على نقلها إلى المتلقي.

أما أبو هلال العسكري (ت395هـ)، فقال: ((إذا أردت ان تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطر على قلبك، وأطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية تحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى، أو يكون في هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك)) (5) وهذا لا يختلف عن المفهوم الذي دعا إليه ابن طباطبا، فهي محاولة واضحة لجعل الأوزان عنصراً فاعلاً في نقل المعنى والاقتراب من تناسب

(1) عيار الشعر: 7-8.

(2) شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثالث الهجري: 122.

(3) مفهوم الشعر: 62.

(4) العاطفة والإبداع الشعري: 232.

(5) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري: 139، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، 1952م.

هذه الأوزان والقوافي مع المعاني التي يريد الشاعر التعبير عنها. فأبو هلال العسكري يربط ((بين أوزان شعرية معينة ومعانٍ معينة الا أنه لم يطرح إشكالية موسيقى الشعر ومعناه بكيفية دقيقة ومفصلة، ومن هنا تبقى مساهمته محدودة الأهمية)) [1] لا تتعدى ما جاء به ابن طباطبا السابق له.

ولعل حازم القرطاجني أكثر النقاد العرب تعاملاً مع إشكالية إيقاع الشعر ومعناه بالنسبة للقدماء إذ ربط بشكل واضح بين الأوزان والمعاني التي توحي بها فهو يقول: ((ولا يخلو عروض الشعر من أن يكون طويلاً أو قصيراً أو متوسطاً، فامّا الطويل، فكثيراً ما يفضل مقداره عن المعاني فيحتاج إلى الحشو، وأما القصير فكثيراً ما يضيق عن المعاني ويقصر عنها فيحتاج إلى الاختصار والحذف، وأما المتوسط فكثيراً ما تقع فيه عبارات المعاني مساوية لمقادير الأوزان، فلا يفضل عنها ولا تفضل عنه، فلا يحتاج فيه إلى حذف ولا حشو، لكنه يشارك الطويل والقصير في الاحتياج فيه إلى الوجوه الباقية)) [2].

فهذا الائتلاف الذي يدعو إليه حازم بين الأوزان والمعاني يجعل الشاعر ((ملزماً ببناء خطابه على هذا الجزء البنائي الهام بالدرجة الأولى، كما يجب عليه ان يحسن اختيار البنية الوزنية المناسبة لنسيج خطابه في الوضع الخطابي الذي هو عليه لحظة الإبداع، وهو ما يفسر منطقياً تعدد المقاطع الموسيقية)) [3] فعلاقة الوزن الشعري والمعنى علاقة احتواء في أغلب الأحيان[4] مما يجعل حازم القرطاجني يشير إلى أن هذه الإشكالية بين الوزن والمعنى لا تخفى على الشاعر الجيد فيقول: ((ولا يعتاص وزن الكلام على المطبوعين، إلا حيث يريدون تضمين المعاني الكثيرة في الألفاظ القليلة أو حيث يريدون صوغ الكلام على هيئات بديعة يحتاج فيها إلى امرار الفكر على الألفاظ التي يحدس، إنّ ذلك متاتٍ فيها وإلى التنقيب عما يهيىء الكلام بتلك الهيئة من ضروب الترتيبات والوضع، فأما في ما سوى ذلك فالوزن أيسر شيء على من له أدنى بروع في هذه الصناعة)) [5] وهذا الذي وصل إليه حازم من تصور العلاقة بين الأوزان والمعاني هو أنضج

---

(1) عزف على وتر النص الشعري: 83.

(2) منهاج البلغاء: 204 - 205.

(3) أصول الشعرية العربية في نظرية حازم القرطاجني: 127.

(4) ينظر: مفهوم الشعر: 379.

(5) منهاج البلغاء: 209.

تصور نقدي في التراث العربي، فكان هذا منطلقاً للنقد الأدبي المنهجي بالبحث عن العلاقات التي تتوافر في الشعر بين المستوى الدلالي والمستوى الإيقاعي، والبحث عن التشكيلات الوزنية وفاعليتها في التوصيل والتأثير.

اما في النقد الحديث فقد أصبحت الحركة الإيقاعية التي تسود النص هي بمثابة تجاذب وتعانق بين الأوزان ودلالاتها المعنوية على وفق كيان إيقاعي دلالي موحد يؤدي نمطاً من الانصهار بين الوزن وسياق الخطاب الشعري ((فالمعنى الشعري متوحد مع الإيقاع يشع فيه رونق خاص في وحدتهما العضوية فيكون المعنى إيقاعاً كما يكون الإيقاع معنوياً))[1]، وقد أشار شكري عياد إلى أن هذه المناقشة تحتل ((مكاناً هاماً في الدراسات الأوربية الحديثة نتيجة لعوامل كثيرة، منها ظهور حركة الشعر الحر، وما استتبعته من اهتمام النقد بالدراسات العروضية، ومنها ارتباط هذه المناقشة بمشكلة أساسية من مشكلات فلسفة الفن المعاصرة، وهي مشكلة القيم الجمالية ومدى استقلالها عن سائر القيم، ومنها التقدم الكبير الذي احرزته الدراسات الطبيعية للإيقاع باستخدام أجهزة القياس المختلفة، ولعل هذا العامل الأخير كان أقوى العوامل أثراً في اشتداد الجدل حول الإيقاع الشعري وقيمته بدون النظر إلى المعنى، جدلاً يذكرنا في كثير من جوانبه بمعركة النقاد العرب القدماء))[2] فلا يمكن بأي حال من الأحوال أن يدرس الإيقاع مجرداً عن النص الأدبي فالعلاقة بين الإيقاع والمعنى من أشكاله المتعددة هي التي تعني دارس الشعر، وإن دراسة الإيقاع بمعزل عن المعنى محاولة مشكوك في قيمتها[3]، وهكذا تكون الكتابة الشعرية ((دائرية[*] على المستوى الصوتي الإيقاعي وخطوطية على المستوى المعنوي (الدلالي) وتسعى إلى تحقيق الموازاة بين هذين المستويين المتناقضين من ناحية تشابه الأصوات واختلاف الدلالات))[4]. وهذا ما يُحدث تداخلاً بين مستويات النص الشعري،

(1) تحولات الإيقاع في الشعر العربي القديم والحديث: 11.

(2) موسيقى الشعر العربي: 135-136.

(3) ينظر: مبادئ النقد الأدبي: 200. موسيقى الشعر العربي: 137.

(*) الدائري والخطوطي حسب مفهوم كوهن يقوم على ان الوزن يتكرر داخل القصيدة ويستمر بين أبياتها مما يجعله دائري الحركة في كل أجزائها، أما الخطوطي: فانه يقوم على خط أفقي فلا يعود المعنى ولا يتكرر. ينظر: بنية اللغة الشعرية: 92.

(4) شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري: 121.

وهذا التداخل يكون عن طريق التجاذب الحاصل بين المستوى الصوتي والمستوى الدلالي للغة الشعري مما يجعله ضرباً من الموسيقى تزدوج نغماته بالدلالة اللغوية[1] التي تعمل الإيحاء بما يعجز الكلام العادي عن تحديد دلالته، أو بما يتعذر التعبير عنه نثراً[2]، فيعمل على تطابق بين وزن البيت وطبيعة المضمون ولاسيما عندما يكون هذا المضمون متعلقاً بخلجات الشاعر[3]، فضلاً عن ان هناك عدداً من الإشارات للنقاد حول هذا الاندماج الحاصل بين الصوت والمعنى ومن ذلك ما قاله ج.س فريزر[*] ((إن من الأهم ربط الأنماط الإيقاعية في الشعر بأنماط من المعنى، معنى الكلام أو معنى الجملة))[4]، وهذا الربط يؤدي إلى تردد بين الصوت والمعنى مما يجعل الصوت كأنه صدى للمعنى[5]، وهذا يجعل النص الأدبي قائماً على شبكة معقدة من العلاقات التي تربط بين عناصره ويتجاوز في ذلك الربط بين الأوزان والمعاني إلى محاولة توظيف دلالات هذه الأوزان مما يجعل الانسجام الواجب تحققه بين الدلالة والوزن الشعري كبيراً، فانه يتمخض بالضرورة عن التحام جدلي متطور بين فضاء الوزن والفضاء الدلالي في النص الشعري، ويزيد من أهمية الوزن وتزيد هذه الأهمية أكثر كلما أصبح الوزن عنصراً دلالياً في النص، أي أن يكون مجسداً ومعمقاً للبنية الدلالية ذاتها[6] وهذا الالتحام يعبر عن فاعلية الوزن في التصوير الشعري الذي تنصهر فيه عناصر النص الشعري، وعملية الانصهار بين الوزن والدلالة تجعل من الوزن ينتقل من كونه قوالب عروضية إلى عنصر يعمل على الإيحاء بدلالات النص والوقوف على جمالياتها مما يجعله أقدر على نقل التجربة الشعرية إلى المتلقي ((لذلك

---

(1) ينظر: النقد الأدبي الحديث: 436.

(2) ينظر: الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي: 182 .

(3) ينظر: فن الشعر، هيغل: 78.

(*) ج.س. فريزر: (1915-1980) كاتب وناقد اسكتلندي. درّس الأدب الانكليزي في اليابان وفي الولايات المتحدة الأمريكية. له ديوان بعنوان Condition (الأهوال) وله كتاب في تاريخ الأدب بعنوان: عالم الكاتب العصري نشر عام 1951 في طبعات متعددة.

(4) الوزن والقافية والشعر الحر، ج.س.فريزر: 15، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، 1980م.

(5) ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل: 39، ط1، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1980م.

(6) ينظر: في الشعرية، كمال أبو ديب: 155-156.

كانت أعمق القصائد شعرية هي تلك التي تتناسب فيها الحركات الإيقاعية الموحية مع الحركات الدلالية))[1] وهذه الثنائية الحاصلة ((لا يمكن لها أن تتحقق من دون الوصول بالوزن إلى هذه المرحلة من الالتحام والتفاعل مع بؤرة المعنى، وما يتمخض عنها من آفاق دلالية متشعبة قادرة على التعبير عن الشعرية بكل عمقها وثرائها وتعقيدها)) [2] فالوزن في هذا التصوير يكون ((الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص، وهو في ذلك كالأرض الصالحة للزراعة التي لا تكتسب شكلها إلا من خلال النوع المزروع فيها وهو يخلق منها صورة على نحو خاص تتغير دائماً... بتغير النوع)) [3] وهذا ما يدعو الشعراء قديماً وحديثاً إلى الهروب من العلاقات المطروقة إلى ما هو جديد من الصور الشعرية ابتعاداً عن الابتذال[4] فيكون بذلك طاقة تعبيرية ترفد المعاني وتنقل أجواء القصيدة ((فالمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل، وحتى نتأثر به التأثر الواجب له فاذا ترجم هذا المعنى إلى نثر لم يؤثر فينا ذلك التأثير الكامل، لأنه في هذه الترجمة لا يفقد الموسيقى فحسب، بل يفقد جزءاً منه هو من المعنى الكامل... وهكذا ندرك ان الشعر يحاول ان يحمل معاني أكثر مّما يستطيع النثر أن يؤدي وأن موسيقى الشعر هي التي تمكنه من الوصول إلى تلك المعاني)) [5]، وهذا ما يؤكد ان الوزن عامل مؤثر في سماعنا وفهمنا وقادر على تغيير القيمة الدلالية للتعبير النثري في السمع والعقل ((فالشعر يتأسس انطلاقاً من ثابتين أساسيين هما الموسيقى من جهة والمعنى من جهة ثانية)) [6] فكانت قصيدة شعر التفعيلة قد تأسست على هذا المفهوم ((نظراً لما لها من وجود بنيوي صميم في انبثاق حركة الشعر الجديد، التي تأسست على تحول عنصر

---

(1) مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، رحمن غركان: 166، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م.

(2) جماليات القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد: 122، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.

(3) المصدر نفسه: 121-122.

(4) ينظر: العروض في أوزان الشعر العربي وقوانينه، حكمة فرج البدري: 43، مطبعة دار البصري، بغداد، 1966م.

(5) قضية الشعر الجديد: 20.

(6) البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: 17.

الإيقاع إلى بنية تعبيرية عن المعنى)) [1] فحولت البنية الوزنية من قوالب جاهزة إلى شكل بصري متموج ذي دلالة تعبيرية خصبة تصافح العين وتخلق حالة إيقاعية أولية سرعان ما تعمقها قراءة القصيدة[2].

ان التحول الحاصل في البنية الوزنية من الشعر العمودي إلى شعر التفعيلة يدعو القارئ إلى الوقوف على جماليات الجملة الشعرية فيلاحظ انها ممتدة إلى أكثر من سطر أو عدة سطور بخلاف الشطر الشعري أو البيت الشعري المعروف في القصيدة العمودية، وقد يرافق هذا في قصيدة التفعيلة ارتباط هذه السطور بالمعنى أولاً وبالدفقة الشعورية ثانياً، فاذا كانت ممتدة فينبغي أن تكون الصورة الإيقاعية ممتدة ومعبرة عن هذا التدفق الحاصل من الجملة الشعرية وإذا كانت قصيرة التعبير قصرت معها الصورة الإيقاعية. وهذا يعني انتقال مفهوم الصورة الإيقاعية الحادثة من البنية الوزنية في البيت كونه هو وحدة القصيدة في الشعر العمودي فيعمل الشاعر على ترابط أبياته ترابطاً وثيقاً يبث من خلالها الدفقة الشعورية المرتبطة بالمعاني إلى جعل هذه المعاني مرتبطة ارتباطاً وثيقاً مع البنية الوزنية للسطر الشعري وهذا يجعل قصيدة التفعيلة في أغلب أحيانها متفاوتة التفعيلات داخل السطر الشعري[3] وبذلك أصبحت ((الموسيقى نابعة من الصور وليست مفروضة عليها أو مرسومة لها من قبل، فهناك ترابط بينهما في أداء المعنى، وعلى هذا تصبح الوقفات ميسورة عند نهاية كل جزء منها ليبدأ بما يليه من الأجزاء، وهكذا حتى تكتمل اجزاؤها فتكون الوقفة الأخيرة والتأمل المنشود)) [4] وفي هذا المنطلق يكمن الفرق الجوهري بين الإيقاع الشعري والموسيقى لأن ((الضربات الموسيقية لا تشتمل على دلالات ومفاهيم كالتي تتضمنها الكلمات وإنما يتحقق في الموسيقى وعي عبر الاحساس والانفعال بطبيعة النغم كله، أما اللغة فعلى الرغم من أنها بناء صوتي زماني، فتتضمن دلالات وتتابع

---

(1) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي: 135.

(2) ينظر: المصدر نفسه.

(3) ينظر: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، عز الدين منصور: 25-26، ط1، مؤسسة المعارف، بيروت – لبنان، 1985م. وينظر: التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة: 22-23.

(4) دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر: 26.

وحداتها الصوتية هو الذي يتضمن دلالاتها ومعانيها الخاصة بها)) [1] وبذلك يصبح الإيقاع في النص الشعري عنصراً دلالياً قادراً على الإيحاء بقيم النص التصويرية.

ب- الوزن بين الخيال والتخييل:

تقوم فاعلية الوزن في الشعر على قدرته بالارتباط بالخيال والتخييل لكونهما مركز التصوير الشعري لدى الشاعر والمتلقي، فالخيال يبدأ لدى الشاعر من لحظة انشائه للقصيدة لأن الخيال هو ((القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمانٍ أو مكانٍ بعينه، بل تعتمد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك فتعيد تشكيل المدركات وتبني منها عالماً متميزاً في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة)) [2]، وهذه القدرة على تجميع الأشياء تحدث في مخيلة الشاعر ((فالشاعر يقوم بعملية التخيل وقت اليقظة – وهذا ما يحدث بالفعل – فان في هذا ما يشير إلى أنه صاحب مخيلة قوية نشطة لا يصرفها انشغالها بالحواس أو بالقوة المفكرة عن أداء عملها الذي تقتضيه طبيعتها الابتكارية)) [3]، وقد عدّ ابن سينا ((التخيل الشعري أو عملية الإبداع الشعري نوعاً من الفيض الروحي أو الإلهام الغامض، ومثل هذه المكانة تجعل الشاعر في مكانة قريبة من النبوة، لأنه يتلقى هذا الإلهام أو هذه المدركات وقت اليقظة، لكن يتلقى منها ما تُهيّئهُ له طبيعته واستعداده الفطري، وعاداته وخلقه، وهذه الإدراكات تتحقق دفعة واحدة، أو فيما يشبه الوثبة أو الدفقة التي تتم بشكل غير مقصود، ومن هنا لا تلبث النفس ان تتروّى فيما تلقاه من هذه الومضات بالضبط الواعي)) [4] وقد أدت هذه النظرة عند الفلاسفة إلى ربط الخيال الشعري بالمحاكاة مما اعطت للخيال مكانة عظيمة في البناء الشعري حتى أنهم أصبحوا لا

---

(1) الخطاب النقدي عند المعتزلة: 218.

(2) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر أحمد عصفور: 17، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974م.

(3) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 64.

(4) المصدر نفسه: 64، 65.

يعدون الشعر من الأقاويل الشعرية إذا اعتمد على الوزن فقط[1]، فالخيال على هذا المفهوم يرتبط بذاكرة الشاعر وقدرته على تصور الأشياء وإعادة تنظيمها إيقاعياً.

ولا يمكن الحديث عن الذاكرة الحافظة للشاعر من غير الحديث عن فاعلية الوزن ودوره الإيقاعي الذي يقوم به في تحريك هذه الذاكرة ((فالوزن أهمّ أداة من أدوات التداعي في ذاكرة الشاعر التقليدي وأول عامل يقوم بتوجيه مسارات فعل التذكر في هذه الذاكرة المحتشدة بمخزونها، فالوزن يلعب دوراً حاسماً في جذب ما يتجانس مع إيقاعاته من تراكيب دلالية مختزنة في الذاكرة، تراكيب تتجاوب إيقاعياً مع التركيب الوزني الذي يستهل به الشاعر التقليدي فعل النظم في قصيدته)) [2] والحديث عن الذاكرة الحافظة للشاعر وارتباطها بالتخيل يؤدي إلى تداعي التراكيب الدلالية لهذه القصائد وصورها البلاغية مع ما يجانس التركيب الإيقاعي للوزن والقافية اللذين اختارهما[3]، وهذا بدوره يجعل الشاعر يتخيل في الوقت نفسه ما يحفظ من قصائد سابقة على هذا الوزن ويغدو عند ذلك التخيل نوعاً من التناص الإيقاعي الذي يحدث عند الشاعر مع قصائده المحفوظة في ذاكرته.

ان ما يحدث في ذهن الشاعر من تخيل يبقى قاصراً وغير فعال إلا إذا استطاع نقله إلى المتلقي، وفي الوقت نفسه لابد للمتلقي من استقبال هذه التصورات بشكل يسمح له التلقي من الشاعر، وهذا التلقي الذي يحدث عند المتلقي يكون بفعل عملية التخييل التي تحدث في ذهنه، فالتخييل الشعري على هذا الأساس ((عملية إيهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفاً، والعملية تبدأ بالصور-المخيلة-التي تنطوي عليها القصيدة والتي تنطوي – هي بذاتها – على معطيات بينها وبين الإثارة المرجوة علاقة الإشارة الموحية وتحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة والمتجانسة مع معطيات الصور المخيلة، فيتم الربط – على مستوى اللاوعي من المتلقي – بين الخبرات المختزنة والصور المخيلة فتحدث الإثارة

(1) ينظر: مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، فاطمة سعيد أحمد حمدان: 65، جامعة أم القرى، السعودية، 2000م.

(2) استعادة الماضي دراسات في شعر النهضة، جابر عصفور: 196، ط2، دار المدى، سوريا، 2002م.

(3) ينظر: المصدر نفسه.

المقصودة ويلج المتلقي عالم الإيهام المرجو))[1] وهذا يجعل ((التخييل أحد الدعائم الكبرى التي يبنى عليها الشعر لأنه كلام مخيل يجعل النفس تنفعل انفعالاً نفسياً غير فكري))[2].

وقد أثار الفلاسفة المسلمون مصطلح التخييل وكان يعني عندهم ((الأثر الذي يتركه العمل الشعري في نفس المتلقي وما يترتب عليه من سلوك))[3]، وقد تحدد هذا المفهوم على ما جاء عند ابن سينا في قوله بانه ((إنفعال من تعجب أو تعظيم أو غمّ أو نشاط من غير ما يكون الغرض بالمقول اعتقاد البتة))[4] ولذلك كان التخييل يرتبط بالمتلقي دون الشاعر فهو ((استجابة نفسية تلقائية غير واعية ولا متعلقة))[5] فيقوم المتلقي على تمثل لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه وتقوم في خياله صور ينفعل لتخيلها وتصورها، فالتخييل الشعري اذن هو الأثر الذي يخلقه الشعر في المتلقي. وقد تنبه الفلاسفة المسلمون إلى قيمة الوزن ودوره في عملية التخييل فقد ذكروا ان القول يفقد صفة الشاعرية في حال افتقاده إلى التخييل بل أنهم تنبهوا على أن القول إذا كان موزوناً ولم يكن محاكياً فانه لا يُعدّ شعراً[6] ومن ذلك ما أطلقه الفارابي بـ(الالحان المخيلة) التي يراها تحدث تخيلات وتصورات مثلما تفعل التزاويق والتماثيل المحسوسة بالبصر وهذا النوع يستعمل مع الأشعار الملحنة حتى يساعدها على تتميم المقصود منها[7]، وهو بذلك يشير إلى فاعلية الوزن في الشعر وأثره في نقل التصورات، فيكون من شأنه إثارة حالة الانتباه لدى المتلقي بحيث يصل إلى دلالات النص وان هذا الاندماج الحاصل بين الوزن والتخييل يعمل على تكثيف التجربة الشعرية ويبرزها في أقصى درجة ممكنة.

وقد ((ذهب ابن سينا وابن رشد إلى أن الوزن في الشعر وسيلة من وسائل التخييل أو المحاكاة في الشعر، فمثله مثل التشبيه والاستعارة))[8] فاذا كان الفلاسفة المسلمون ومنهم ((ابن

(1) مفهوم الشعر: 246.

(2) مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة: 69.

(3) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 113.

(4) الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر: 15، نقلاً عن نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 113.

(5) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 113.

(6) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 231.

(7) ينظر: الموسيقى الكبير: 63، 67.

(8) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 260.

سينا يُلَمّح إلى أهمية الوزن في النثر عموماً لأنه يشعر بانتهاء القول وهو ما يعين على الافهام من ناحية ويكون للذيذاً من ناحية أخرى، فانا نجد ابن رشد يؤكد حاجة النثر والخطابة بالتحديد إلى الوزن لأنه يعين على الفهم ولإنه لذيذ المسموع بهذا يكون ملائماً للإقناع)) [1] فابن سينا يؤكد أن ((الوزن في مقدمة العناصر الفنية التي يعمل بها الشعر عمله في نفوس متلقيه)) [2]، فتخييل الشعر بهذا يعني ان يكون له نصيب من انفعال المتلقي تجاه ما أرادهُ الشاعر من معان، وقد أشار ابن رشد في قوله: ((ومن التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة ومنها ما يناسب القصيرة وربما كان الوزن مناسباً للمعنى غير مناسب للتخييل، وربما كان الأمر بالعكس، وربما كان غير مناسب لكليهما)) [3]. فهو يشير إلى هذا الانصهار الحادث بين الأوزان والتخييل والمعاني الحادثة في النص، ومن ثم يرى ان هذا الانصهار يعتمد على التناسب الحاصل بين الوزن والتخييل.

ومن هنا فالتخييل عند الفلاسفة يعني التشكيل والتأثير وهو مرادف للمحاكاة في مواضع كثيرة وإن التشكيل يشير بدلالة واضحة إلى التصوير الشعري، فالفارابي يستخدم التخييل بمعنى التصوير والتمثيل وقد حاولوا الربط بين الوزن والمحاكاة والتخييل في تعريفاتهم للشعر[4] وهذا ما جعل ((التخييل الشعري حركة متعددة الأبعاد تعتمد على المعنى والأسلوب واللفظ والوزن ولذلك يؤكد حازم أن التخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، والألفاظ في الشعر غير منفصلة عن الوزن، لأن وزنها خاصية تنبع من كيفية إيقاع التناسب بين عناصرها الصوتية التي تتجاوب في النهاية مع تناسب المعنى، ومن ثم يظل التخييل الشعري تخييلاً سمعياً مادمنا نهتز في الشعر ازاء ما نسمعه ويتمثل السامع مع لفظ الشاعر المخيل صورة أو صوراً ينفعل لتخيلها وتصورها)) [5] وهذا يحصل ((بين مجال اللغة التخييلي ومجال الوزن، بحيث تشكل الصورة الشعرية وتنمو العلاقة المتخيلة بين عناصر الجمل الشعرية وتمتد بها الآفاق

(1) المصدر نفسه: 238.

(2) العاطفة والإبداع الشعري: 242.

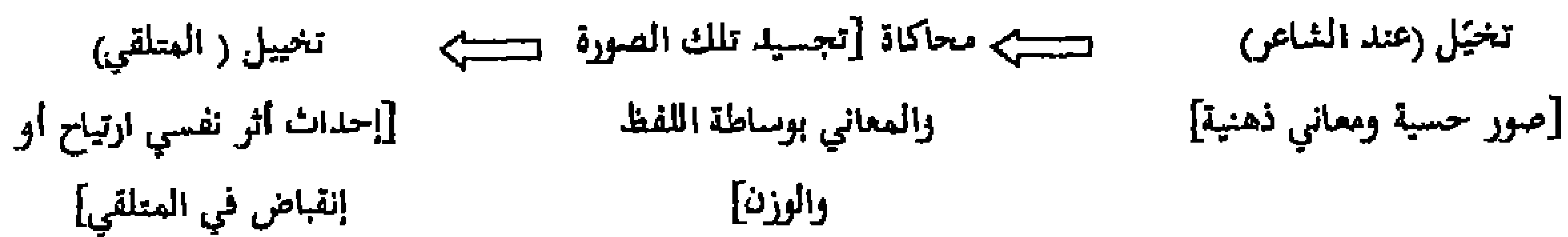
(3) تلخيص كتاب ارسطو طاليس، ابن رشد: 129، تحقيق: محمد سليم صالم.

(4) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 84، 118.

(5) مفهوم الشعر: 375

وتتسع الرؤية الفنية، كل ذلك يتم في فضاء الوزن وعناصره الموسيقية والإيقاعية المختلفة وضمن ما تسمح بها قوانينه من نمو وامتداد)) [1].

ومما سبق يمكن القول إن الوزن يمثل أحد عناصر التخييل الشعري وإنه لا ينفصل عن المعنى أو الدلالة التي يتضمنها النص، ففاعلية الوزن هنا ((متأتية من تأثيراته ووظائفه بالنسبة لطرفي النص الشعري، الشاعر الفنان من جهة، والمتلقي من جهة ثانية، فهو بالنسبة للمتلقي يطيل لحظة التأمل عنده تلك اللحظة التي يكون فيها بين اليقظة والمنام والتي هي لحظة الخلق الوحيدة من خلال دفعنا إلى رتابة جذابة في الوقت الذي تجعلنا يقظين من خلال التنويع لتبقينا في حالة ربما حالة النشوة الحقيقية التي يتحرر فيها العقل من ضغط الارادة، اما بالنسبة للشاعر فان العلاقة بين اللغة التي يستخدمها والوزن تبدو العلاقة ملتحمة في النص الجيد)) [2] وقد التفت إلى هذا حازم القرطاجني فيما سمّاه بقانون التناسب ويعني به علم البلاغة حيث تكون المخيلة تربة خصبة لقوانين الإيقاع الشعري، بما في ذلك الوزن عندما قال: ((والتخييل في الشعر يقع في أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن)) [3] فهو يشير إلى أن عملية التخييل هي عملية تلقٍ جمالي يحدث في نفس المتلقي من اثر الشعر فيقول: ((والتخييل ان تتمثل للسامع مع لفظ الشاعر المخيل أو معانيه، أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض)) [4] وبهذا تكون العملية الإبداعية عند حازم حسب المخطط الآتي:



(1) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي: 36.

(2) نظرية الشعر عند نازك الملائكة: 143-144.

(3) منهاج البلغاء: 89.

(4) المصدر نفسه.

فالمحاكاة في هذا المخطط هي واسطة لفعل التخييل، وهذا ما حرص عليه الفلاسفة المسلمون من قبل، إذ إن القول عندهم ((لا يكون شعراً إلا إذا اجتمع فيه المحاكاة والوزن معاً))[1] وهما بذلك (الوزن والمحاكاة) يمثلان جوهر الشعر اللذان يميزان الشعر من غيره من ألوان القول الأخرى، وبذلك يحصل التخييل عند حازم ((بفعل تفاعل مكونات نفس وذهن المتلقي، مع مكونات الخطاب وضورته، أو صوره من خلال نموذج تصويري نفسي حاصل في النفس من غير تمعن أو تمحيص بل هي عملية تلقٍّ تلقائية))[2] تقوم على توسيع دائرة الإيحاء عند المتلقين وتجعل أخيلتهم أكثر قوة في التعامل مع الخطاب الشعري.

وانطلاقاً من هذا المفهوم عند حازم القرطاجني يمكن التمييز بين خطابات متعددة هي:

- خطاب مُخيل: وهو الذي يركز على المحاكاة والتصوير للأشياء، خارج البنية الوزنية.
- خطاب موزون مقفى: وفيه يكون الربط بين الوزن والقافية لأنهما عنصران إيقاعيان متلازمان في الخطاب الشعري العربي.
- خطاب موزون مقفى مخيّل: وهو الذي يسمى خطاباً شعرياً (مادة وجوهراً)[3].

ومما سبق يمكن القول إن فاعلية الوزن تكمن في هذا التداخل بين عناصر الخطاب الشعري وأثره في التخييل الحاصل في ذهن المتلقي والمؤثر في نفسيته. وتتحدد القيمة المعرفية للتخييل الشعري في ما يحدثه من إثارة في نفس المتلقي وما يتبع ذلك من انفعالات لنفس القول المخيل من الشاعر، ولذلك فإن غاية التخييل الشعري هي التواصل المعرفي بين الشاعر والمتلقي عبر العناصر التي وظفها الشاعر في نصه ومنها الوزن الذي هو مجال الدراسة في هذا الموضع.

رابعاً: الوزن والدلالات النفسية:

أ- الوزن والحالة الشعورية للشاعر:

لما كان الشعر ينبع من المشاعر ويعبر عن عواطف الشاعر وانفعالاته، فان الوزن جزء من هذا المحتوى الشعوري والفكري الذي ينطوي عليه الشعر، وهو يعبر عن هذه الانفعالات

(1) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 231.

(2) أصول الشعرية العربية في نظرية حازم القرطاجني: 59.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 57-58.

ويحاكي المشاعر ويخاطب الأرواح بما يمتلكه من قدرة الإيحاء الفني، وهذا الارتباط بين الوزن والعاطفة عبّر عنه النقاد العرب القدماء بما سمّوه بالبواعث النفسية لقول الشعر. وبينوا أن حالات الشاعر النفسية تؤثر في إبداعه ومدى اجادته. وما على الشاعر إلا أن يختار ما يلائمها ويهيئ لها الجوّ النفسي[1] وإذا عرّجنا على ابن رشيق القيرواني (ت456هـ) في عمدته بحثاً عن هذه البواعث فاننا نراه يطلق عليها مصطلح قواعد الشعر[2] فهو يربط بين الحالات النفسية للشاعر والمعاني التي ترتبط بتلك الحالات، مثل الرغبة والطرب والغضب، وإلى مثل هذا أشار حازم القرطاجني في نصه حين قال: ((ولمّا كانت اغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجدّ والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس)) [3] فهو يرد هذا التناسب الحاصل بين الأغراض والأوزان إلى الحالة الشعورية لدى الشاعر، وهذه الصلة بين ((الوزن والانفعال ومشاكلته للغرض لا تبتعد بنا كثيراً عن جمال الموسيقى، بل الأقرب إلى الدقة أن نقول انها تردنا إلى ما قاله الفلاسفة عن قدرة الألحان المجردة على إثارة الانفعالات بعينها عند المستمع)) [4] وقد سبق هؤلاء الفلاسفة حازم القرطاجني في هذه العلاقة فقد ((طرحها الكندي في القرن الثالث، وبلورها الفارابي في القرن الرابع وعبّر عنها ابن سينا بقوله: إن الانتقال إلى النغم الحاد يحاكي شمائل الحرد، والنغم الثقيلة يحاكي شمائل الزكانة، والحلم والاعتذار، والانتقالات التي تُبنى على هبوط متدارك بالصعود الراجع، تعطى النفس هيئة شريفة نبوية حكمية مع شجن وتجلّ، وضدها يعطي هيئة لذيذة تميل إلى الخفة مع شجى أثيث)) [5] وهكذا يعزو ابن سينا إلى الوزن الشعري شأناً كبيراً في تصوير انفعال الشاعر بما يحاكي هذا الانفعال ويخيل به إلى متلقي الشعر، وقد عرف النقاد والفلاسفة القدماء ما للشعر من سلطان على النفوس ولم يخف هذا على الشاعر الجاهلي الذي جعل من أوزانه آلات

(1) ينظر: الشعر والشعراء: 1/ 78.

(2) ينظر: العمدة: 1/ 120.

(3) منهاج البلغاء: 266.

(4) مفهوم الشعر: 402.

(5) المصدر نفسه: 403.

موسيقية يخرج منها أنغاماً مختلفة تتنوع بتنوع عواطفه وأحاسيسه وتعبر عن انسجام صوتي واضح[1] وهذا لا يعني أن الوزن تناسب صوتي نغمي وحسب، لأنه لو كان كذلك لاصبح الشعر مجرد أصوات وأنغام، وتتشابه في ذلك مع الموسيقى بل أصبحا شيئاً واحداً[2].

أما الناقد (كولردج) فانه يرى: ((أن الوزن مسيطر على العاطفة ومهيمن على شعور الشاعر لذلك عندما يتخلى الشاعر عن الوزن فانه يطلق عاطفته بدون قيد، ولذلك تخرج إلى مستوى اللاشعور، لأنها خرجت عن القيد الذي يوجهها نحو ما يريد الشاعر)) [3] فالوزن والصورة وإيحاءات الجرس – كما يرى – ((منبثقة من الحالة الشعورية المسيطرة على الشاعر في لحظة النظم، وإنما هي تراكمات لدى الشاعر، ولذلك فهي تعمل على إنشاء عالم موازٍ للعالم الخارجي))[4] فهو يشير هنا إلى الحالة النفسية للشاعر التي تستثيره لتقدم الاستثارة الممتعة وتهيء حالة المتلقي لهذه الاستثارة وهذا ما يجعله يربط بين الوزن من جهة والعاطفة الثائرة من جهة أخرى، ومن ثم فان هذه جميعاً ترتبط بالمجاز الذي هو مولد الصور وهذا جميعاً ناتج عنده من الرغبة في الحصول على اللذة التي يولدها الوزن[5]، الذي يعمل على ((زيادة الحيوية والحساسية في الانتباه والمشاعر العامة، وهو إنما يحدث هذا الأثر بما يهيج ثم يشبع من انفعالات الاستغراب، وبما يتابع من هذه الإثارة من ناحية الإشباع)) [6] ويؤيد ذلك قول الناقد (ريتشاردز) الذي يرى أن الوزن ليست وظيفته الحقيقية في الشعر هي التلاعب اللفظي أو التتابع الصوتي، وإنما وظيفته الحقيقية تكون في أنه يعكس شخصية الشاعر ويصور انفعالاته تصويراً صادقاً، فهذا إذن مرتبط بالحالة الشعورية للشاعر وبانفعالاته[7]، مما يجعل هناك تطابقاً

---

(1) ينظر: قضايا الشعر في النقد العربي، إبراهيم عبد الرحمن محمد: 1/ 53، مكتبة الشباب، 1977م.

(2) ينظر: في نظرية الأدب في قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، عثمان مرافي: 62، ط2، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، 1984، وينسب هذا الرأي لافلاطون.

(3) كولردج، محمد مصطفى بدوي: 100، دار المعارف، القاهرة – مصر.

(4) المصدر نفسه: 101.

(5) ينظر: المصدر نفسه: 177.

(6) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب والنقد: 67.

(7) ينظر: مبادئ النقد الأدبي: 194-195.

بين الحركة الإيقاعية للبيت وطبيعة المضمون ولاسيما هذا المضمون الذي يشير إلى المشاعر وخلجاتها[1].

وقد أدت هذه النظرة الحديثة ((إلى الوزن بوصفه وسيلة أداء مُثلى للتعبير عن حال الانفعالات التي تلم بالشاعر، حيث تعجز لغة الكلام العادي عن أداء ذلك أداءً حسناً فالشعر بما هو إثارة وجدانية وتجربة شعورية يتطلب التعبير عنها بصورة موحية كان لابدّ فيه من عنصر أداءٍ إضافي يؤدي مهمته بالإيحاء والتخييل فجاءت لغة الكلام الموزون المقفى أنسب اللغات وأقواها على أداء هذا الجيشان العاطفي وتصويره والإيحاء بصورته إلى الآخرين)) [2] فالشاعر عند نظم القصيدة ((لا يختار البحر الذي يناسبه حال نظمه لقصيدته ولا يضع مقياساً يقيس به ولكن حضور البحر الشعري في الذهن فطرة هو الذي يحدد ذلك من حيث نغمته العروضية والتي تبدو انها مؤثرة في نفس الشاعر حال النظم، ففي هذه الحال تلبي له الصيغة النغمية التي يختارها ذهنياً فتثير في نفسه الحزن مثلاً، أو الاغنية أو الحماسة، وما شاكل ذلك، ففي هذه الحال يكون للبحر أو التفعيلة ما ينبغي ان يسمى الدور النفسي))[3]، ولذلك فألفاظ الشاعر وصوره وطريقة تركيبه للجمل لابدّ أن تتناسب مع هذه الانفعالات النفسية ومن ثم تصبح انعكاساً لها فتحقق ذلك الانسجام المنشود بين الشاعر وموضوعه. ومن هنا كان الشعر في رأي نازك الملائكة كلاماً عاطفياً موزوناً، بل إن هذه العاطفة هي نتاج كهربة الوزن الشعري بما هي المبدأ المولد للخطاب الشعري تقوم عندها على الوزن، فالوزن هو روح الشعر[4] وعلى هذا الأساس فان ((الشاعر الذي لا يمتلك الدوافع الإيقاعية في النشأة الموسيقية للقصيدة لا يمتلك - أيضاً - إلا أن يترك الزمن الموسيقي الظاهر يتحكم في ضبط هذا الإيقاع، فاذا لم تكن العلاقة حميمة ما بين المضمون والمشاعر من جهة والإيقاعات من جهة أخرى، بحيث يختار الشاعر بحراً معيناً لمضمونه في تشكيلة محددة تنبع على وفق انبثاق أولى طلائع القصيدة ومنذ بوادر انثيال صورها رافضاً بقية البحور وتشكيلاتها فانه يمكن أن يختار أي بحر آخر مقارب ومساوٍ في الزمن الموسيقي للقيام

(1) ينظر: فن الشعر، هيغل: 87، ترجمة: جورج طرابيشي، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1981م.

(2) العاطفة والإبداع الشعري: 225.

(3) الجديد في العروض: 48.

(4) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: 195.

بنفس المهمة دون النظر لطبيعة كل وزن ومدى صلاحيته للتعبير عن المضمون والمشاعر)) [1] ولذلك فانه ((لا يُعدُّ ثقل الإيقاع عيباً أو نقصاً في جودة القصيدة فقد يحتاج المنشئ إلى الإيقاع البطئ للإيحاء بحالة نفسية معينة أو لإيقاع حالة نفسية معينة... والعكس في الإيقاع السريع))[2]، وفي هذا السياق يتضح أن ((الخصائص الوزنية تنبع من التجربة الشعرية، وهذا واقع حال الشاعر حين يتعامل الوزن مع الانفعال، إذ نجد الكثير من القصائد نظمت على وزن واحد غير أن القصيدة (أ) تملي على الوزن حركة وإيقاعاً، هما غيرهما في القصيدة (ب)، لعلة تنفسهما كُلاً على إنفراد، مناخ علاقات تختلف في التجربتين، يخضع إلى مستويات التجربة الانفعالية))[3]، وربما تكون هذه الأوزان ((نتيجة حالات نفسية أو معاناة حياتية عرفها الإنسان وقد استطاعت أن تتسع لأفكارنا وصورنا ومعانينا الجديدة في رحلتها الطويلة)) [4]. وهذا ما جعل الرصافي ينظر إلى الالتزام في هذه البحور قتلاً للشعور النفسي وحصره في مجال ضيق ومنعه من التطور والتقدم في متسع الانفعالات النفسية الراقية الحساسة[5]، ومن ثم أصبح هذا الباب مفتوحاً لكثير من الشعراء للبحث عن التجديد في أوزان الشعر للاقتراب من المشاعر والانفعالات المرافقة للعملية الشعرية منطلقين من النظر إلى إيقاعات الوزن بوصفها غير ثابتة ((بل متغيرة بتغير التجربة الشعرية ذاتها، فالوزن جزء لا يتجزأ عن العناصر المكونة للقصيدة وليست قالباً خارجياً تصب في الأفكار)) [6] ولذلك فان الإيقاع ((لا ينفصل عن موقف الشاعر وتجربته الشعرية وكذلك لا يمكن فصله عن كيفية النظام التي يتم من خلالها تشكيل القصيدة وتشكيل إيقاعها، كما ينبغي ان لا ينفصل ذلك كله عن خصائص اللغة ذاتها من حيث أنظمتها

(1) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 241-242.

(2) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: 26.

(3) رماد الشعر: 333.

(4) الشعر الحديث بين التقليد والتجديد، أحمد سليمان الأحمد: 147، الدار العربية للكتاب، طرابلس – ليبيا، 1983م.

(5) ينظر: الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوانينه، معروف الرصافي: 26، ط2، مطبعة المعارف، بغداد، 1969م.

(6) مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر: 240.

اللغوية، ومدى تأديتها الدلالية الجمالية)) [1] فهي جميعاً تنصهر في حركة دائرة مكتملة تنتهي إلى كيان موحد مكتمل.

ومما سبق يتضح ان الوزن الشعري يبدأ مع الشاعر من لحظة الانفعال التي ترافق العملية الشعرية ومن ثم يسير معها حتى استوائها عملاً كاملاً، وإن هذا التفاعل الحاصل بين انفعال الشاعر والوزن يكون أقرب إلى رسم ملامح الخطاب الشعري لدى الشاعر، وقد يؤدي ذلك إلى أن ((التجربة هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها، وهذا يعني ان لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب، وهذا ما يفسر تعدد البحور وتنوعها، إذ لو كان بحراً واحداً قابلاً لاستيعاب كل التجارب، لاكتفت به القصيدة العربية، إلا أن الوزن هو مادة موسيقى الشعر، ولا يمكن لهذه المادة ان تحيا من دون تدخل الروح فيها وروح الوزن هو الإيقاع الذي يولد من خلال امتزاج التجربة بالوزن)) [2]، وعلينا أن نثق بأن جميع التطورات التي رافقت أو حصلت لأوزان الشعر العربي كانت نتيجة رؤية فاعلة للوزن، ولا نريد أن نبحث عن نشأة هذه التطورات وبنيتها الإيقاعية، بل نريد ان ننظر إليها من زاوية أخرى، وهي ؛ هل استطاعت هذه التطورات ان تنقل مشاعر شعرائها وأحاسيسهم؟ وهل كانت قادرة على التفاعل مع الصورة الشعرية التي أراد الشاعر إيصالها؟.

إن هذه الأسئلة ينبغي التنبه عليها قبل دراسة أي بنية إيقاعية أو وزنية جديدة ولا يمكن الاستمرار بأي نظام إيقاعي في الشعر إلا إذا كان قادراً على الإجابة عن هذه الأسئلة، فمما لا شك فيه إن الوزن ليس مقصوداً لذاته، بل المقصود منه إمكاناته الأسلوبية في نقل المشاعر والصور والتعبير عن انفعالات النفس. وهذا ما ذهبت إليه الناقدة نازك الملائكة عندما درست شعر علي محمود طه المهندس إذ تقول: ((لكل وزن روح تفرض نفسها على الشاعر إلى حدّ ما، ومصداق هذا ما نرى من اختلاف الجوّ في القصائد التي أشرنا إليها من شعر علي محمود طه، فكأن الأوزان النادرة فتحت له أبواباً جديدة من المعاني والأجواء والأفكار)) [3] وقد

(1) الخطاب النقدي عند المعتزلة: 220.

(2) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: 22.

(3) الصومعة والشرفة الحمراء: 197.

ذهبت أيضاً إلى أن تغير الوزن الشعري داخل المسرحية الشوقية أصبح له قيمة حقيقية في نقل المعاني التي أرادها الشاعر، وإن هذا التغير كان يحاكي التغير في الحالات الشعورية للشاعر، وكذلك كان هذا التغير يعمل على كسر الرتابة الشعرية عند المتلقي[1]، فهي تؤكد أن ((تغير الوزن يجب أن يكون مرتبطاً بطبيعة الحوار ونفسيات المتحدثين والعلاقة بينهم، وقد تتحكم فيه المجالات والمقاصد الخفية التي تؤثر في الحوار))[2]، وعليه فان تنوع الإيقاع الشعري في القصيدة من خلال الانتقال من بحر لآخر ضمن مقاطع القصيدة يتبع تغير احساس الشاعر وانفعالاته بين مقطع وآخر، وقد عَدَّ الدكتور محسن أطيمش هذا التغير والتباين في الحالة الشعورية مبرراً كافياً فيلحق الانتقال الإيقاعي تغير في أداة الشاعر اللغوية وأسلوب تعبيره من مقطع لآخر، كما حدث مثلاً في قصيدة رؤيا في عام 1956 للسياب[3] وقد كانت ((أطوار التجديد في عروض الشعر العربي الحديث قد استندت إلى بعض الأسس التي أرساها الرمزيون والتي تجلت في تطويع الإيقاع وجعله صورة للحالة النفسية ووسيلة للإيحاء بها)) [4]، وإن التنويع الحاصل في البنية الوزنية المنسجم مع ((كيان الصورة يعني تنوع التوترات الداخلية المنطلقة من الحس إلى الادراكات الباطنية وبدون هذه الادراكات النفسية المعقدة لا يمكن البحث عن ماهية الصورة، فالصورة الشعرية عندما تتصل بالتجارب العارية وبالوجود تتحرك بناءً على حافز ذاتي داخلي له فاعلية الحراك والامتداد، يتحرك ويمتد متصلاً بانماط معينة من الانفعال والرؤى تجعله شيئاً فشيئاً يتخلى عن الخيط الواضح عن الإيقاع الظاهري المنظم تنظيماً زمنياً إلى الخيوط المعقدة حيث الإيقاع)) [5]. وهذا ما جعل الدافع الحقيقي من المحاولات التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين ان تجعل التشكيل الإيقاعي في مجمله خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر[6] وأن ((تخضع القصيدة الحديثة في تحديد حركيتها إلى

(1) ينظر: سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة: 176-177، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993م.

(2) المصدر نفسه: 182.

(3) ينظر: دير الملاك: 286.

(4) قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية: 317-318.

(5) الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها: 111.

(6) ينظر: تطور الشعر الحديث والمعاصر: 215.

علاقة البحر الشعري بالتجربة، ونمط التقفية التي يعتمدها البحر في تشكيل القصيدة)) [1] مما جعل الشاعر الحديث يعتمد ((في تحركه موسيقياً في عمله على مدى الحركة النفسية المرتبطة بانفعالات الموقف ونتج عن اختلاف هذه الحركة ما نراه من طول وقصر في السطور الشعرية في القصيدة الواحدة، فقد أصبح المشكّل لاطوال هذه السطور هو التنسيق الداخلي للقصيدة بعد ان كان الخضوع لنظام تقني ثابت، حيث ارتبطت هذه السطور في طولها وقصرها بمدى الدفقات الانفعالية التي تحول الصورة الموسيقية كجانب من جوانب اللغة الشعرية ان تنقلها)) [2] والذي يحدث من ارتباط أطول السطور الشعرية في الشعر الحديث بالدفقة الشعورية يقترب مما كان يحدث عند الشاعر القديم الذي يعمل على ((توالي الموضوعات على نسق معين أو بموجب حركة نفسية معينة: الحنين والالتفات نحو الماضي في الوقوف على الاطلال، اجتياز المسافة الزمانية نحو اللحظة الحاضرة وامتطاء الراحلة في انتظار لحظة آتية مروراً بصعاب ومغامرات والتوقف أخيراً عند حدّ المجهول، وهذا ما يجيء به في صورة الحكمة والتأمل في الموت، بلغ من أهمية هذا الإيقاع النفسي أنه استهدف هجوم المجددين في العصر العباسي))[3]، وقد كان ذلك جزءاً من ((التحولات الإيقاعية على مدار حركة الشعر العربي فما كان يتغير على أذواق الناس وما كان يتفق من تحولات زمانية كانت القصيدة تستجيب لها على مستويات التشكيل كلها ومن أهمها الصورة والإيقاع والأسلوب والمعجم اللفظي)) [4] وقد أدى ذلك إلى أن ما يحدث من انزياحات إيقاعية ومن تداخل الأوزان في النص الواحد وكذلك التدوير الإيقاعي ترتبط جميعاً بالدفقة الشعورية التي تهيمن على الشاعر لحظة الإبداع الشعري، فالأبحاث الحديثة التي درست الوزن دلت على ان العلاقة بينه وبين الانفعال أساسية وثابتة لأنهما يتحدان معاً داخل التجربة الواحدة وفي خيال الشاعر[5] وهذا ما جعل الشعراء يوسعون من استعمالهم للبحور الشعرية مع التنوع الحاصل بين البحور الصافية والبحور الممزوجة وذلك راجع إلى

---

(1) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: 28.

(2) لغة الشعر العربي الحديث: 203.

(3) حركية الإبداع دراسات في الأدب الحديث: 112.

(4) مغاني النص دراسة تطبيقية في الشعر الحديث، سامح الرواشدة: 84، ط1، المؤسسات العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006م.

(5) ينظر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام: 289.

احتواء هذه البحور على التأزم النفسي واستيعابها للمشاعر ومن تموج إيقاعي يستطيع احتواء الانفعال[1] ((لأن إيقاع القصيدة هو وليد الغريزة والفطرة والموهبة أولاً وهو أيضاً وليد الشعور إبان ساعة كتابة القصيدة ثانياً))[2]، وهذا ما يؤكد ان لكل قصيدة تجربتها الخاصة المختلفة عن تجارب القصائد الأخرى حتى للشاعر نفسه، فهي ترتبط بانماط الانفعال الذي ينتاب الشاعر فتكون هذه القصيدة ملائمة لهذه الخصوصية ومن بين هذه العناصر الأساسية من انفعال وبنية وزنية ولغة شعرية تتكون القصيدة وتتخذ أشكالاً وصوراً متعددة تراعي امتداد العاطفة واتساع المعنى وجلالة الموضوع فبعضها قصيرة مجزوءة أو منهوكة أو رشيقة تنم على تمركز المعنى واختزاله وتشير إلى الخفة والسرعة، وبعضها طويلة ممتدة فخمة رنانة[3] تدل على ((التلاؤم الحاصل بين البحور بإيقاعاتها المتمايزة والعواطف المختلفة التي تندرج تحت كل منها)) [4].

ومما تقدم يتبين ان فاعلية الوزن تعمل على تعزيز انفعالات الشاعر في ذهن المتلقي فتعمل على نقل الصورة الشعرية عن طريق التشكيلات الوزنية المتعددة وقدرتها على الإيحاء والتأثير، وبذلك تتجاوز الأوزان بهذه الفاعلية الأنماط الجامدة وتصبح أداة خفيةً تتفاعل مع المشاعر والصور فتنبض بالحياة وتوحي بأفكار الشاعر وتنقل صوره ومعانيه.

---

(1) ينظر: جماليات البنية الإيقاعية في الشعر والشعر العراقي الحديث إنموذجاً، علاء عبد الخالق المندلاوي، بحث على شبكة الانترنت: http:// Taaki news. org .

(2) الشعر الحديث في البصرة (1947-1995) دراسة فنية، فهد محسن: 35، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2007م.

(3) ينظر: تمهيد في النقد الأدبي الحديث: 186.

(4) حركة النقد العربي الحديث في الشعر الجاهلي، ريم هلال: 217، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م.

ب- فاعلية الوزن في الحالة الشعورية للمتلقي(*):

لما كانت غاية الشعر هي التأثير في المتلقي وهذا التأثير يعمل على تغيير أفكار المتلقي تجاه النص الشعري ويعمل على إشراكه في العملية الإبداعية، فان الوزن الشعري هو جزء من النظم الذي يعمل على ((صياغة انفعال النفس بمجموعة من القيم أو محاولة لتصوير وتأكيد مجموعة من الخصال الأخلاقية، هذه الصياغة بقدر ما تبهج المبدع لأنها تكشف له ما كان دفيناً تبهج المتلقي لأنها تعرفه ببعض ما لم يكن يعرف أو تزيده معرفة بما كان يعرف))[1].

وممن تنبه على فاعلية الوزن في المتلقي من النقاد القدماء ابن طباطبا العلوي الذي كان تعريفه للشعر يتضمن ((فضلاً عن الوعي بوظيفة الوزن التمييزية وعياً بقيمته الصوتية ووظيفته الإيقاعية، وقوة فاعليته في المتلقي بوصفه – أي الوزن – يمثل المصدر الأساس والوسيلة الرئيسة للإيقاع الشعري))[2]، فهو يشير إلى أن قيمة الوزن وفاعليته لا تكتمل إلا بالاقتران مع صحة المعنى وعذوبة اللفظ في الخطاب الشعري بطريقة نفسية تعتمد على الامتزاج الروحي بين الشعر ومتلقيه والملاءمة الحاصلة بين هذه العناصر هي التي تعمل عملها في المتلقي فيقول: ((فاذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المُعتدل الوزن مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيباً من الرقى وأشد إطراباً من الغناء، فسلَّ السخائم، وحلّل العقد، وسّخى الشحيح، وشجع الجبان))[3] وهذا مما لاشك فيه عائد ((إلى القيم الجمالية والفنية التي ينطوي عليها الخطاب الشعري التي يُمثل الوزن أحد أبرز أبعادها، ويكون به

(*) من الصعب أن نقف على حقيقة فاعلية الوزن في الحالة الشعورية للمتلقي وذلك لعدة أسباب أهمها:

أ- ان المتلقي شخص افتراضي وهمي يتغير بتغير الزمان والمكان، وكذلك تتغير نظرته للنص بتغير المؤثرات الخارجية.

ب- تعتمد فاعلية الوزن عند المتلقي على ما يمتلكه من قدرة التخييل تجاه النص الشعري.

جـ- تباين ثقافات المتلقين تجاه النص الشعري تجعل للنص قدرات متباينة على التأثير فيهم.

وقد تكون هذه الأسباب وغيرها وراء القراءات النقدية المتعددة للنص الواحد مما يعطي في الوقت نفسه طاقات إيحائية يتمتع بها النص الجيد ويمتاز بها من النصوص التي لا قدرة لها على التأثير والإيحاء.

(1) مفهوم الشعر: 70.

(2) الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري: 48.

(3) عيار الشعر: 23.

الخطاب أكثر تأثيراً وفاعلية بما يحدثه من تناغم إيقاعي، فضلاً عن قدرته على تكثيف المعنى))[1] وقد أشار ابن طباطبا العلوي إلى هذه العناصر بقوله ((فاذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه وإن نقص جزء من أجزائه التي يكملُ بها – وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى، وحسن الألفاظ – كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه))[2] وهذا التنبه على الأثر النفسي لفاعلية الوزن في المتلقي لم يكن من ابتكارات ابن طباطبا العلوي، وقد سُبق في ذلك من لدن نقاد آخرين[3].

كانت فاعلية الإيقاع عند الغربيين تقترب بشكل أو بآخر مما جاء عند النقاد العرب ((ولعل كلام (كولردج) بخصوص فاعلية الوزن الشعري وقوة تأثيره في المتلقي لا يفارق كلام ابن طباطبا))[4] فقد أشار (كولردج) إلى أن الوزن الشعري ينزع إلى زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة، وفي الانتباه، وذلك بوساطة إثارة الدهشة وهو ما أكده الشاعر (يتس)[*] الذي وصف التأثير نفسه بقوله ان وظيفة الوزن هي انه يخلق في الذهن حالة من الغيبوبة واليقظة[5] كما أن (ريتشاردز) يقول: ((ولا يرجع تأثير الوزن إلى كوننا ندرك نمطاً في شيء ما خارجنا، وإنما إلى كوننا نحن قد تحقق فينا نمط معين أو قد تنسقنا على نحو خاص، فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع تأخذ في الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب))[6]، كما يشير أيضاً إلى ((أن النظام الذي ينزع إليه الوزن انما يؤثر فينا عن طريق تحديد التوقعات التي يُحدثها في نفوسنا، فهذه التوقعات هي التي تجعل لهذا النظام تأثيراً في النفس وهنا أيضاً غالباً ما يكون لخيبة التوقعات أهمية أكثر من أهمية تحققها))[7]، فلم تعد

---

(1) الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري: 48-49.

(2) عيار الشعر: 21، وهذا القول فيه إشارة إلى فاعلية الإيقاع الداخلي للنص أيضاً.

(3) ينظر: نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي: 149.

(4) الإيقاع الشعر في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري: 49.

(*) يتس Yeats (وليم بتلر) 1865-1939: شاعر ايرلندي، نزع إلى التصوف والرومانسية. أشهر قصائده (البرج) و(المنعطف)، حاز جائزة نوبل في الآداب عام 1923.

(5) ينظر: مبادئ النقد الأدبي: 198-199.

(6) المصدر نفسه: 195.

(7) المصدر نفسه.

فاعلية الوزن جزءاً من الخطاب الشعري فحسب بل أصبحت وسيلة تعبر عن المشاعر التي تهز النفس الإنسانية وهذه المشاعر تكون في كل العصور وفي كل البلدان وهي تُعبر عن أعماق الحياة العاطفية[1]، ومعنى ذلك ان الوزن ((يحدث تغييراً في نظام الشعور)) [2].

إذا كان المحدثون قد فهموا الوزن على أنه اتزان أو استقرار بين الانفعال والتصوير الشعري وإن تحقيق هذا التوازن يحقق راحة نفسية للشاعر الفنان والمتلقي فالإيقاع والوزن جزء منه ((يجعلان في إمكان المتلقي ان يحدد توقع ما يُلقى عليه، فالإيقاع الشعري يعرض على الحسّ تركيبة نغمية محددة الزمان والبنية الصوتية فيألفها الحسّ لتكرار ورودها عليه)) [3] وهذا ما عبّرت عنه نازك الملائكة عندما ربطت بين لغة الشعر والعاطفة التي تثيرها فتقول: ((إن لغة الشعر الموزونة مرتبطة بالعاطفة الإنسانية، والعاطفة تميل إلى التعبير عن نفسها بالإيقاع الذي هو تموج منتظم))[4]، وهذا ما يؤكد ان للوزن ((قيمة انفعالية هامة تتعلق بتخدير الحواس من الناحية الفسيولوجية، كما أنه يرتبط بالاحاسيس الفطرية لدى الإنسان، وما يتصل بها من تفريج بيولوجي، مما يجعل من الشعر التعويض الضروري والحيوي لتوترات انفعالية كثيرة، إلا أن المفاهيم الجمالية المتطورة تبعاً للمنجزات البشرية الهائلة في سائر المجالات استتبعت تشابكاً وتعقيداً في التجربة الفنية حيث لم تقنع بمجرد إثارة انفعالات سريعة من اللذة بقدر ما نظرت إلى الفن على اعتباره تجربة خلق غير عادية، ومن هنا تأتي أهمية موسيقى التعبير التي تثير داخل العمل الفني وتسيطر عليه، وتعطي جواً إيحائياً متكاملاً بالانفعال، يسير جنباً إلى جنب وبطريقة بنائية نامية مع سائر مكونات التجربة الفنية))[5]، وهذا ما يجعل من الوزن أبرز خصائص الشعر التصويرية ويكون بذلك نتيجة محتومة لتصوير العاطفة، فمن البديهي أن تكون هذه العاطفة ممتزجة مع البنية الوزنية لتعبر عن الاحساس والوجدان وتكون ممتزجة مع اللغة لتنقل ما فيها

---

(1) ينظر: بحث في علم الموسيقى، جان برتليمي: 317، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار النهضة، الفجالة – مصر، 1970م.

(2) مبادئ النقد الأدبي: 199.

(3) العاطفة والإبداع الشعري: 244.

(4) موسيقى الشعر، نازك الملائكة: 11، محاضرات ألقتها في قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة الكويت، سنة 1977–1978، مؤسسة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2003م.

(5) لغة الشعر العربي الحديث: 161.

من غزارة الأفكار[1] وهذا الانصهار الحاصل بين أوزان الشعر ولغته والعاطفة يجعل الإيقاع صوراً ورموزاً تتخطى الإدراك الحسي وتتطلب جهداً شاقاً ومراساً طويلاً لتذوق وجودها أو هذه التغيرات لا تظهر في شكلها المتنوع المنظم إلا في جوهر اللحظة الإيقاعية وهذه اللحظة ستُفجر الاتزان وتظهر الانفعال كتعبير حقيقي وتجيء الصورة نتيجة هذا التداخل بين الانفعال والبنية الوزنية[2] وهذا ما أشار إليه الفلاسفة عند حديثهم عن محاكاة الوزن فهي تعني عندهم أن يكون له – الوزن – نصيب مفروض من انفعال الشاعر وأداء تجربته لمتلقي شعره، اما تخييله فمعناه إيقاعه في وهم متلقي الشعر تصوّراً يُعدّ به نحو فعل أو انفعال[3]، وهذا ما جعل العلاقة بين الوزن والوجدان علاقة متبادلة ومترابطة فهو يفسر جزءاً كبيراً من التأثيرات العاطفية للشعر، إذ إن الشاعر مهما كان بارعاً كان أكثر قدرة على نقل هذا التمازج إلى المتلقي وجعله يعيش الانفعالات التي أثرت فيه فينتقل المتلقي بذلك من حالته العادية إلى حالة تمده بطاقة نفسية وتبعث في نفسه لحظات واعية، فالوعي بالتجربة الشعرية يجعلها حيّةً ويعمل فيها الوزن على ربط الشاعر من جهة والنص والمتلقي من جهة أخرى وبذلك يكون الإيقاع هو العامل الحيوي في النص الشعري لما يؤديه من وظيفة إنماء هذا النص فيبثّ فيه الإثارة والدهشة وإشباع الرغبة[4] فيعمل بذلك على بثّ الحالة النفسية التي تكون قد غاصت في مدركات صوتية هائلة وإن هذه القيمة تتأتى من ارتباطها بالنشاط النفسي لتكون وسيلة للسمو والإيحاء[5] فاذا سيطرت على السامع ظهرت عليه انفعالات في صورة الحزن حيناً والبهجة حيناً آخر والحماسة أحياناً، وقد يصحب هذا الانفعال النفسي هزات جسمانية معبرة ومنتظمة تكون في المنشد وسامعيه معاً[6].

---

(1) ينظر: أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب: 299.

(2) ينظر: الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها: 110-111.

(3) ينظر: العاطفة والإبداع الشعري: 223.

(4) ينظر: ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري: 7.

(5) ينظر: شعرية الوزن الاختيار المشروط، عبد الكريم راضي جعفر: 66، مجلة آفاق عربية، السنة الحادية والعشرون، تشرين الثاني، كانون الأول، 1996م.

(6) ينظر: موسيقى الشعر: 19.

وهكذا يبدو واضحاً أثر الوزن في المتلقي وقدرته على إثارة ذهنه وجعله طرفاً في العملية الإبداعية التي يسعى الشاعر لتحقيقها في شعره، فالوزن بوصفه جزءاً من الإيقاع أصبح قادراً على تجاوز أنماطه المفروضة وقوالبه الجاهزة فأصبح جزءاً من البنية التصويرية التي يحفل بها الشعر.

المبحث الثالث

الانزياح في البنية الوزنية

- فاعلية الزحافات والعلل:

يُعرّف العروضيون الزحاف بإنه تغيير مختص بثواني الأسباب فقط، وهو تغيير غير لازم ويكون بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن، ويحصل ذلك في أجزاء البيت كله، حشواً وعروضاً وضرباً، ويقع هذا التغيير في مكان واحد من التفعيلة فيسمى زحافاً مفرداً أو يقع في مكانين منها فيسمى زحافاً مزدوجاً.

أما العلة: فهي تغيير لا يكون إلا في الأوتاد الواقعة في التفعيلة وتلحق في الأغلب الأعاريض والأضرب، فإذا عرضت العلة في البيت الأول لزم تواليها في جميع أبيات القصيدة[1].

وقد شاعت الزحافات والعلل في الشعر العربي، فلا يستطيع أيّ شاعرٍ مهما أوتي من القدرة الشعرية أو القدرة على الصياغة ونسج الشعر أن يجعل أشعاره سليمة خالية من الزحافات والعلل، لأن لها ارتباطاً وثيقاً بما يأتي:

1- صحة المعنى والدلالة الشعرية.

2- صحة الألفاظ والتراكيب من الناحية النحوية والصرفية.

3- صحة الوزن والإيقاع[2].

إن هذه الزحافات والعلل كانت بمثابة تحولات أو إنزياحات في الوزن الشعري وجد الخليل أنها تحدد العلاقة بين الصور المتعددة للوحدات والأنساق الوزنية مما يجعلها مظهراً لعلم وصفي لا لعلم معياري، ذلك أن التحولات عنده نتيجة وصف ظواهر في الشعر، لا فرض

---

(1) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي: 41-42، في العروض والقافية دراسة حول الشعر العمودي وشعر التفعيلة، عمر خليفة إدريس: 23، ط1، منشورات جامعة قاريونس بنغازي – ليبيا، 2003م، معالم العروض والقافية: 13-14.

(2) ينظر: موسيقى البحر الشعري، حسن محمد نور المبارك: 25-26، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008م.

قوانين من خارجه عليه[1] وقد كانت هذه التحولات محاولة للخروج عن النسق وهذا الخروج له وظائف في الشعر ((فهو يقاوم ذلك الخدر الناشئ من التكرار المنتظم فيثير الانتباه واليقظة ويدعم الجانب الفكري في مواجهة الجانب الحسي ويجعل العمل الفني أقدر على التعبير)) [2] ومن وظائف الزحافات والعلل أنها تحدد ((العلاقة بين الصور المتعددة للأجزاء والبحور، وبُنيت على ذلك كون العروض علماً وصفياً لا معيارياً، لأن الخليل بوضع الزحافات والعلل لم يقصد أن يلزم الشعراء بها بقدر ما كان عمله نتيجة وصف دقيق لظواهر الشعر، وأظهرت أن مفهوم الزيادة والنقصان في الزحاف والعلة مفهوم إجرائي عملي، وليس حكماً أخلاقياً ينتج عنه إن الجزء الناقص أقبح من الزائد أو العكس، كما أن تمييز الخليل في التحولات بين الزحاف والعلة مبنيٌّ على وظيفة كلّ منهما)) [3] فعمل الخليل هنا ((وصفي كلّي متكامل في حدود الشعر الذي وصلت إليه يده يحاول أن يُحيط بالطاقة الشعرية العربية المتفجرة في الإيقاع، وتحليل مكونات هذا الإيقاع بأسلوب تطبيقي)) [4] فالخليل كان يستحسن الزحاف في الشعر إذا قل في البيت أو في البيتين فاذا توالى وكثر في القصيدة استقبح وقد علل استحسانه بقوله: ((كيف يُستحسن منه شيء وقد قيل هو عيب، قال يكون هذا مثل القَبَلِ والحَوَلِ واللَّثَغِ في الجارية، قد يشتهى القليل منه الخفيف، وهو إن كثر عند رجل في جوار أو اشتد في جارية هَجُن وسَمُج)) [5] وكان يونس ابن حبيب يعد الزحاف أهون عيوب الشعر، لأن نقص الجزء من سائر الأجزاء ينكره السمع ويثقل على اللسان، والأجزاء تختلف منها ما نقصانه أخفى ومنها ما نقصانه اشنع، فمن النوع الخفي قول خالد بن زهير الهذلي [الطويل]:

لَعَلَّكَ إِمّا أُمُّ عَمرٍو تَبَدَّلَت   سِواكَ خَليلاً شاتِمي تَستَخيرُها

---

(1) ينظر: العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك، محمد العلمي: 137، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1402هـ 1983م.

(2) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: 172.

(3) العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك: 21.

(4) الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن آلوجي: 48-49، ط1، دار الحصاد، دمشق، 1989م.

(5) طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي: 1/ 70، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.

فهذا مزحف في كاف (سواك) ويكون أشنع إذا قيل المصراع الثاني على الشكل الآتي:

لَعَلَّكَ إمّا أمُّ عَمرٍو تَبَدَّلَت   خَليلاً سِواكَ شاتِمي تَستَخيرُها[1]

وهذا ما جعل النقاد ينظرون ((إلى الزحاف في نطاق العروض الموروث في البيت أو البيتين فاستحسنوه إذا قلّ وعابوه إذا كثر من دون أن يبدو أسباباً ذات قيمة، فهم لم ينظروا إلى الزحافات نظرة شاملة في إطار القصيدة وبنيتها العامة وتركيبها الداخلي، خاصة إنها كانت ترد طبيعية لابد لأكثر الشعراء فيها. ومن هذا المنظار يمكن ان نعدّ الزحاف تنويعاً في موسيقى القصيدة يخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها)) [2] وقد تنبه على ذلك النقاد القدماء ومنهم الآمدي (ت370هـ) في حديثه عن قول أبي تمام[3]: [الطويل]

يَقولُ فَيُسمِعُ وَيَمشي فَيُسرِعُ   وَيَضرِبُ في ذاتِ الإلَهِ فَيوجِعُ

(1) ينظر: طبقات فحول الشعراء: 1/ 69. بناء القصيدة في النقد العربي القديم: 171. والزحاف الأول في (سواك) هو القبض وهو إسقاط الحرف الخامس الساكن، أما الثاني في (سواك شاتمي) وهو أيضاً قبض ولكنه غير مستحسن في حشو البحر الطويل.

(2) بناء القصيدة في النقد العربي القديم: 172.

(3) شرح الصولي لديوان أبي تمام: 2/ 12، دراسة وتحقيق: خلف رشيد نعمان، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1978م. وقد ورد في هامش شرح الديوان: ((ويروى (يقول فيسمع ثم يمشي) وقال الخارزنجي في هذا البيت زحاف وهو ما يحتمله الشعر، وقال أبو العلاء وبعض من يتكلم في العروض يذكر هذا البيت من يحمله على أنه جاء بالعين متحركة وليس بعدها واو، ويجب أن يكون الطائي لم يفعل ذلك، لأنه معدوم في شعر العرب والغريزة له منكرة لأنه يجمع بين أربعة أحرف متحركة في وزن لم يستعمل ذلك فيه، ويرى ابن المستوفي ان هذا غير صحيح، والصحيح كما يرى أنه لم يجوّز أحد من العروضيين حذف الياء والنون من مفاعيلن في الطويل قبضاً وكفاً وسمّوا هذا الزحاف المعاقبة وهي غير جائزة في الطويل، كما ذكر من اجتماع الحركات الأربع، فان ورد جزء مفاعيلن وفيه المعاقبة فشاذ لا يقاس عليه)). ينظر: شرح الصولي لديوان أبي تمام: 2/ 12. وينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب: 1/ 359.

إذ قال ((فحذف النون من فعولن والياء من مفاعيلن الثانية التي تليها ومن فعولن التي هي في أول المصراع الثاني، وذلك كله يسمى مقبوضاً وهو من الزحاف الحسن، إلا أنه إذا جاء على التوالي والكثرة في البيت الواحد قبُح جداً))(1).

وقد نقل ابن رشيق القيرواني (ت456هـ) عن الاصمعي (ت216هـ) قوله: ((الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يقدم عليها إلا فقيه)) (2) وقال الخطيب التبريزي (ت502هـ): ((الزحاف جائز كالأصل، والكسر ممتنعٌ، وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل)) (3)، ومن ثم ارتبطت هذه الزحافات والعلل بقدرة الشاعر فهي التي ((تموسق بيت الشعر العربي وتربط وزنه الخارجي بفضاء الدلالة والمعنى، وبذلك يتميز البيت عن أخيه موسيقياً حتى لو كان من الوزن نفسه)) (4) وقد بدأت ((سلسلة التحولات بدءاً من الشعر العمودي الرصين وما طرأ عليه من تطور وتغيير يقودنا في نهاية المطاف إلى أن هذا التحول وذلك التغيير له علاقة وطيدة بالدلالة وحركة المعنى في ثنايا القصيدة)) (5) فالنظرة الفاعلة للزحافات والعلل تبعدها عن كونها عيباً في الوزن الشعري فعدّها عيباً يدل ((على جهل تام لأنه لا توجد قصيدة واحدة ليس فيها زحاف كما أن خلو البيت الشعري أحياناً من الزحاف هو العيب الإيقاعي وليس العكس، وأما كثرة مصطلحات الزحاف فتدل على دقة مقاصده وكثرة أسراره وضرورة إيضاح كل سرّ منها وتميزه عن السرّ الآخر، وإن ادعاء الشاعر عدم حاجته لذلك هو الذي يقود الكثيرين إلى الخطأ ويعرضهم لنقد الناقدين وتعذر تذوق موسيقاهم وذيوعها، ان الزحاف ليس عيباً من عيوب الموسيقى الشعرية، ولكنه ضرورة لابدّ

---

(1) الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الآمدي: 270، تحقيق: محمد محيي عبد الحميد.

(2) العمدة: 1/ 120.

(3) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي: 96، تحقيق: حميد حسن الخالصي، مطبعة شفيق، بغداد، 1982م.

(4) تعليق الدكتور علوي الهاشمي على البحث: موسيقى الشعر العربي الحديث، مصطفى عراقي، الشعر العربي الحديث، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان العرب الثقافي الثاني عشر: 1/ 183، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005م.

(5) تحولات الإيقاع في الشعر القديم والحديث: 14-15.

منها لإزالة التناقض الحاصل بين نظرية العروض أو الموسيقى الشعرية وبين النماذج الشعرية الإبداعية))[1] ففاعليتها تكمن في:

أولاً: التنويع النغمي داخل القصيدة الشعرية وهذا يبدأ من البيت المفرد حتى القصيدة المكتملة.

ثانياً: إعطاء مساحة إضافية للشاعر، ومحاولة لكسر القيود الوزنية الصارمة، بل جعلت الوزن عنصراً جمالياً بدل ان يكون قيداً مؤثراً في سير القصيدة.

ثالثاً: من خلال الزحافات والعلل يستطيع المتلقي أن يتذوق إيقاع كل قصيدة على غير ما يتذوق القصيدة الأخرى، أي بمعنى ان الزحافات والعلل تميز بين قصائد الوزن الواحد فهي ترسم تضاريس القصيدة وتعطيها خصوصيتها دون القصائد الأخرى.

رابعاً: ان الزحافات والعلل إنزياحات لها ارتباط وثيق بانفعال الشاعر وخياله ولذلك جاءت معبرة عن صور شعرية داخلية جديدة يخلقها حُسن التوظيف لهذه الانزياحات.

وهذا ما يدعو إلى القول ان سرّ الخلود في أوزان الشعر العربي يبدأ من الزحافات والعلل وقدرتها على مواجهة جميع الصعاب التي يمرّ بها الشعر والشاعر مما أعطت مرونة للشعر العربي وجعلته ينقل إلينا صور العصور الماضية وانفعالاتها ؛ ولذلك سنبتعد عمّا توصل إليه العروضيون من مصطلحات وأسماء يتداولونها للزحافات والعلل ونبحث عن فاعليتها الحقيقية في الخطاب الشعري[*] من الجوانب الآتية:

- كسر الرتابة في الانساق الوزنية:

تبدأ فاعلية الزحافات والعلل بوصفها تنويعاً إيقاعي يُحدثه الشاعر من خلال إنزياحه عن البنية الوزنية الافتراضية للبحر، فالقصيدة العربية لا تحتوي على صورة مكررة لنغمة واحدة، وإنما يكون الوزن هو الأساس الذي يسير عليه الشاعر ثم يعمل على الخروج منه

---

(1) فضاء البيت الشعري، عبد الجبار داود البصري: 47، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996م.

(*) ان البحث عن فاعلية الزحافات والعلل لا يعني الخروج عما جاء به العروضيون، ولكن هو الكشف عن جماليات هذه الانزياحات في حيز ما مسموح به في الدراسات العروضية.

ويعود إليه، وقد ((طور حازم القرطاجني مفهوم الزحاف إذ أعطاه ميزة إحداث التنوع في الإيقاع وكسر رتابة الوزن لأن النفس جديرة أن تسأم التمادي على الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه فالزحافات من جهة النظر هذه تلوين للأطراد الكمي المنتظم للبحر لما تحدثه من تغيير في رتابته)) [1] وقد دلت هذه الزحافات والعلل على مرونة العروضيين في تصويرهم لاستعمالات الشعراء الخصبة للإيقاع، إذ استطاعت ان تكسر رتابة النظام في التفعيلة، ومن ثم إن علاقة الزحافات والعلل بالأوزان الشعرية وعلاقتها باللغة الشعرية تُعد من الظواهر الفنية في إيقاع الشعر فهي ((عامل من عوامل التنويع في الشعر وتطويع التفعيلة كي تناسب الفكرة الكامنة في الكلمة، وربما كان الشعر الجاهلي أكثر التحاماً باللغة الشعرية وطواعية لها، لأن الشاعر كان ينظم دون معرفته بالأوزان وما يطرأ عليها من تغييرات، حتى جاء الخليل بن أحمد فوضع أطره وقواعده وقوانينه، فحاذر الشعراء من السقوط في الزحاف والعلة، وهي تعد عند النقاد عيباً في الشعر فازداد الضبط والتقنين مّما أدى إلى زيادة في الرتابة والجمود)) [2] وهذا ما جعل الإيقاع ((الرتيب غير مقبول للنفس الذواقة، والخروج كل الخروج، إنما هو عجزٌ عن إدراك الشكل الصحيح، ولكن الاجمل هو الخروج بنسب وزوايا تزيد الجمال الموسيقي)) [3] فيرى الدكتور عبد الله الغذامي أن الشاعر أبا القاسم الشابي تدارك الرتابة الحاصلة في قصيدته إرادة الحياة فبادر إلى كسر هذا الإيقاع في البيت الرابع: [المتقارب]

فويــــل لمــــن لم تــــشقه الحيــــاة   مــــن صــــفعة العــــدم المتنــــصر[4]

فيقول: ((وهذا البيت جاء في قمة الحاجة إليه، حيث بادر إلى تهشيم ذلك الإيقاع الذي كان يتجه إلى بناء نفسه على آخر أنفاس القارئ المكدودة وفيه لجد خرق الألفة من وجوه عدة نذكر منها... [إنه] يغير وزنه ويخرق قاعدة الوزن التي تأسست في صدر القصيدة خرقاً صارماً

---

(1) شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري: 139-140. وينظر: منهاج البلغاء: 245.

(2) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: 180.

(3) موسيقى الشعر عند جماعة المهجر: 16.

(4) الديوان: 1/ 500، مداخلة وتحقيق:أميل كبا، ط1، دار الجيل، بيروت – لبنان، 1418هـ – 1998م.

حاسماً، حيث جاءت التفعيلة الأولى في الشطر الثاني مخرومة(*)، وهو حذف فاء (فعولن) وصارت على وزن (عولن) بدلاً من فعولن وهذا عمل أشبه ما يكون بالصدمة الكهربائية لإيقاظ الغائب عن وعيه، والشاعر بارتكابه لهذا ويحدث في نفس قارئه صدمة تهزه وتوقظه من سدرته التي دخل فيها بمفعول الإيقاع العالي فيما سبق من أبيات، وهذا هو المبرر الفني لوجودها، أنه مطلب فني لوجودها)) [1] فأصبحت الزحافات والعلل بمثابة الانحراف عن النظام العام برغم ان هناك العديد من الزحافات والعلل التي أصبحت مألوفة للمتلقي ومن ثم فقد استخدم الشاعر زحافات وعللاً جديدة غير مألوفة للوصول إلى وجدان المتلقي ضمن التنازع المستمر بين الوزن العروضي الذي يشكل النظام والوحدات العروضية المتداخلة معها والتي تشكل صدع النظام يتولد التفاعل الدلالي العروضي، ولكنها تحولت إلى أسس في بناء القصيدة[2] من خلال قدرتها على كسر الرتابة وجعل النظام الوزني يسير في تتابع منتظم ومن ثم كسر هذا الانتظام والانزياح عن الوزن المنتظم يوحي بشيء مما في نفس الشاعر ويُحدث في نفس المتلقي شيئاً مقارباً وله معانٍ يستطيع المتلقي معرفتها من تتابع ذلك الانزياح على أن لا يحدث هذا الانزياح خللاً في تناسب الإيقاع فقد ((كرهوا ان يكثر دخول الزحافات في بعض الأبيات أو تجعل القصيدة مزحفة حتى تميل إلى الانكسار، لأن هذا يُخلّ بالتناسب ويقبّح في الذوق، وان كان جائزاً من ناحية العروض)) [3] فيعمد التناسب في الزحافات والعلل إلى جعلها فرصةً خصبة وطاقة إيقاعية هائلة تضيف رصيداً إلى إيقاع الشعر العربي[4] فتكون ((ملاذ

(*) ويمكن قراءة البيت مدوراً وعندها لا يكون هناك خرمٌ في الشطر الثاني.

(1) تشريح النص، عبد الله محمد الغذامي: 23، ط1، دار الطليعة، بيروت – لبنان، 1987م.

(2) ينظر: مظاهر التجديد في القصيدة العربية المعاصرة، محمد عباس محمد عرابي، بحث على شبكة الانترنت: www. ibtesama. com

(3) أصول النقد الأدبي، طه مصطفى أبو كريشة: 386، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، 1996م، ومن ذلك ما أشارت إليه نازك الملائكة عندما ذهبت إلى ان الشاعر الحديث يتزلق إلى كثرة الزحافات والعلل ولا يعبأ لها مما يؤدي إلى ضعف البناء وثقل الإيقاع، ومن ذلك ما وجدته في شعر صلاح عبد الصبور بقوله: ((وحين يقبل المساء يقفر الطريق والظلام محنة الغريب)) فالبيت جميع تفعلاته مزحفة وهذا ينفر السمع في رأي نازك. ينظر: قضايا الشعر المعاصر: 89.

(4) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن الوجي: 68.

الشعراء في تغيير الوحدات الزمنية داخل البيت الواحد من جهة وفي تبديل أنماط النغم الكلي داخل القصيدة من جهة أخرى، وذلك منعاً للرتابة التي تحبسُ الجمال وتقتل الفن، إنها منافذ واسعة تمنحها البحور العروضية عندنا بشكل قد لا يتهيأ لكثير من الوحدات العروضي في اللغات الأجنبية، والدليل شكوى بعض النقاد الغربيين من الرتابة التي تبعثها أنماطهم الوزنية المقررة)) [1] فالزحاف في الشعر العربي يؤدي ((إلى الخروج على النسق عندما يؤدي إلى اختلاف بين تفعيلتين متناظرتين على مستوى الشطر أو البيت أو القصيدة، ومن الزحاف ما لا يؤدي إلى ذلك، ومن ثم فهو لا يُعدّ خروجاً على النسق، ويسمى هذا النوع من الزحافات بالزحاف الجاري مجرى العلة ففي الوزن:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

تُعدّ (مفاعلن) صورة مزحفة عن تفعيلة أصلية هي (مفاعيلن) ولكن (مفاعيلن) لا ترد عروضاً لهذا الوزن ولا ضرباً له، فاذا جاءت عروضاً، عُدّ ذلك كسراً، وإذا جاءت ضرباً فالبيت من وزن آخر، لا تجيز القواعد ان تجتمع مع هذا الوزن في قصيدة واحدة)) [2] لقد كانت الزحافات والعلل تلعب دوراً مهماً في كسر الرتابة في إيقاع الشعر العربي ولهما ((أثر في تخفيف الحدّة وتقليل الرتوب، بل لولاهما لما كان النظام الإيقاعي القديم محتملاً بالمرّة، ولا للقدامى أنفسهم، ولذلك أكثروا من الزحافات والعلل بل جرؤا على استخدامها جرأة لم يجسر عليها من جاء بعدهم منذ القرن الثاني الهجري إلى يومنا هذا، ولكن هذه الزحافات والعلل وإن جعلت الإيقاع التقليدي محتملاً بعض الاحتمال، غير كافية في علاج الأساس الإيقاعي البارز الرتيب الذي يقوم عليه هذا النظام، كما أن الوسائل التي يلجأ إليها شعرنا الجديد من تنويع عدد التفاعيل من بيت إلى بيت وغير هذه من وسائل)) [3] أخرى أدت إلى ((اعتماد الشاعر الحديث على التفعيلة إلى تحول جوهري في فلسفة التذوق الشعري للقصيدة العربية فبينما كانت القصيدة التقليدية تعتمد في تذوقها أساساً على الأوزان، اتجهت القصيدة الحديثة من خلال التفعيلة إلى كسر هذا النظام الموسيقي وإلى جعل الاعتماد في التذوق على العين أكثر، وبذلك أصبحت

---

(1) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: 279-280.

(2) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: 180.

(3) قضية الشعر الجديد: 233.

القصيدة الشعرية تجربة معايشة بواسطة القراءة البصرية بعد أن كانت تجربة انشاد وسماع، وأصبحت اللغة أداة موسيقية من ثم أداة زمنية وتشكيلية معاً، ولم تقتصر على أن تكون أداة زمنية فقط)) [1] وهذا التحول الحاصل في القصيدة الحديثة - قصيدة التفعيلة - جعل من الانزياحات الوزنية قائمة على الزحافات والعلل مرّة وعلى هندسة السطر الشعري مرّة أخرى، مما جعلها أبعد عن الرتابة الوزنية، محاولة بذلك الاقتراب من التوظيف السمعي والبصري في تكوين الصورة الشعرية.

ومن هنا كان للزحافات والعلل قدرةٌ على التنويع النغمي وكسر الرتابة في الانساق الوزنية فعملت على رسم تضاريس البنية الوزنية داخل القصيدة، ومن هذه الانزياحات استطاعت أن توظف عناصر الإيقاع في إثراء الصورة الشعرية النابعة من التحام هذه الأنساق مع الدلالات الشعرية.

- زيادة الانساق الوزنية:

تعمل الانزياحات في البنية الوزنية على زيادة الانساق الوزنية بالاعتماد على الزحافات والعلل وكسر الوزن، فالبحر الواحد يمكن ان يكون صوراً متعددة وأشكالاً مختلفة من الإيقاعات وهذا ما يحدث بما يعرض له من عوارض كالزحافات أو العلل أو تشطيره أو نهكه[2] وقد ذهب شوقي ضيف إلى أن الخليل فتح ((أبواب الزحافات في العروض ليعدّل الشعراء في إيقاعات الأوزان القديمة ونغماتها، وكأن هذه الزحافات خرق في الرُقم الموسيقية وضعها الخليل لينفذ منها الشعراء إلى التعديل في الأوزان التي كان يتطلبها الغناء العباسي)) [3] وقد أدى ذلك إلى ((أن بإمكان الشعراء ان يتصرفوا داخل البحر الواحد فيخرجوا منه عدداً كبيراً من الأوزان المختلفة في النسق والنغم)) [4] التي تعمل على التنويع والتغيير في إيقاع النص، ومما اعتمده الشعراء ((للخروج على النسق طريقتان: كسر الوزن، وبعض الزحافات والعلل

---

(1) لغة الشعر العربي الحديث: 202.

(2) ينظر: القصيدة الحديثة بين الغنائية والغموض من الشفوي إلى المكتوب، إبراهيم عبد السلام: 11، ط1، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2005م.

(3) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف: 74، ط13، دار المعارف، مصر.

(4) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: 280.

الجارية مجرى الزحافات، وهما طريقتان مختلفتان، فالزحاف يأتي في مواضع معينة وفي صور معينة، وكلاهما معروف سلفاً، إذ تقرّه التقاليد السائدة، وتحدده القواعد تفصيلاً، أما كسر الوزن، فلا قاعدة له، ولا سبيل إلى توقع المواضع التي يحل بها، أو الصورة التي يكون عليها، ولهذا فهو أشدّ تأثيراً من الزحافات، والاسراف في كسر الوزن وفي بعض أنواع الزحاف يضيع الإيقاع ويحيل الشعر نثراً، ولكن الوزن يستوعب من الزحافات قدراً أكبر مما يستوعب من كسر الوزن)) [1]. وهذا الخروج عن الانساق الوزنية ليس غريباً عن شرط الإيقاع الجوهري الذي هو ((إنعدام الانتظام المطلق، أي وجود فجوة: مسافة توتر بين المكونات الإيقاعية، ولعل هذا الشرط أن يكون مطلقاً في الشعر عبر تاريخه، لكنه يخضع لشروط تاريخية معينة تدخل عليه درجة من التنوع)) [2] الذي يحدثه الكسر والزحاف من خلال ما يقومان به من ((إخلال جزئي بالنظام الكمي، والنظام الكمي يقوم على ترتيب معين لعدد من المقاطع على أساس أنواع هذه المقاطع من حيث الطول والقصر، أي تقوم على عدد المقاطع وأنواعها وترتيبها، والكسر يؤدي إلى اختلال في واحد أو أكثر من هذه الأركان بغير حدود، أما الزحاف فهو يؤدي إلى الاختلاف بين بعض التفاعيل المتناظرة في حدود التقاليد المتعارف عليها بين الشعراء، والقواعد التي وضعها العروضيون)) [3].

وقد حدث الكسر في الأنساق الوزنية في الشعر القديم ولاسيما في العصر الجاهلي [4] ومن ذلك ما كان يحدث من اضطراب في الوزن، ومنه قول امرئ القيس [5]:

تطعم فرخاً ساغباً أضرّ به الجوع والاحثال

مستعلن مستفعلن مفاعلتن فاعلن مُستفعلْ

(1) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: 172.
(2) في الشعرية، كمال أبو ديب: 52.
(3) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: 172.
(4) ينظر: جماليات الصوت اللغوي دراسات لغوية نقدية، علي السيد يونس: 21 وما بعدها، قام الباحث بإجراء تجربة تقدم العينة فيها على أربعة شعراء جاهليين وهم (امرؤ القيس، وعبيد بن الابرص، وطرفة، والنابغة الذبياني) وأربعة من الأمويين وهم (الأخطل، جرير، ذو الرمة، عبيد الله بن قيس الرقيات) تتبع في هذه التجربة تطور الأساليب العروضية بين العصرين، وقد توصل إلى نتائج مفيدة في هذا المجال.
(5) ديوان امرئ القيس: 201. وينظر: جماليات الصوت اللغوي: 127، والقصيدة من مخلع البسيط.

وقد أشار شوقي ضيف إلى مثل هذه الاضطرابات ومثّل لها بقول عبيد بن الابرص:

أقفَـــرَ مِـــن أهلِـــهِ مَلحـــوبُ   فَالقُطَبِيّـــاتُ فَالـــذَنوبُ

فهي من مخلع البسيط وقلما يخلو بيت منها من حذف في بعض تفاعيله أو زيادة على نحو ما ترى في السطر الأول من هذا المطلع، وعلى غرارها قصيدة تنسب لامرئ القيس مطلعها:

عَينـــاكَ دَمعُهُمـــا سِـــجَال   كَـــأَنَّ شَـــأنَيهِما أوشـــالُ[1]

ومثل هذا النوع من الخروج عن الانساق الوزنية ضعف وانتهى ولاسيما من قبل الرواة الذين ((كانوا يهملون الكثير من الأبيات المكسورة، ومن الواضح أن الشعر التقليدي قد تخلص من اختلال الوزن، وصار أشدّ حرصاً على الوزن في مرحلة تالية، حيث صار الشعراء أبعد عن التلقائية، وأكثر وعياً بقواعد اللغة وخصائص الشعر، ولاسيما بعد ظهور العروض، فلا نكاد نجد شيئاً من اختلالات الوزن في الشعر التقليدي إلا في الموشحات ثم في الشعر الجديد)) [2] وهذا النوع من الانزياحات الوزنية لا يساعد بأي شكل من الأشكال في الكشف عن التصوير الشعري ولأسباب كثيرة أهمها: إن هذا النوع لا يتوافق مع الذوق العربي في تلقي الشعر ولذلك سوف يحدث خللاً في عملية التلقي، وكذلك ان هذه الانكسارات الحادثة في الوزن لم تكن عن وعي ولا قصد الشاعر ولذلك فليس فيها دلالات وإيحاءات يستطيع المتلقي الوصول إليها.

اما كسر الأنساق الوزنية الحاصلة في الموشحات فانها قائمة على أسس وبواعث أدت إلى تنوع إيقاعي كبير قائم على الأسلوب الإيقاعي الذي قامت عليه الموشحات وقد آلت إلى نشوء أنساق وزنية غير معروفة عند العروضيين السابقين.

---

(1) ينظر: العصر الجاهلي، شوقي ضيف: 184، وينظر: بحوث أخرى حاولت ان تتبع مثل هذه في الوزن ومنها: جماليات الصوت اللغوي: 21 وما بعدها، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: 172 وما بعدها.

(2) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: 175، ويقصد بالشعر الجديد شعر التفعيلة، ويمكن ملاحظة ان الموشحات وشعر التفعيلة ما يحدث فيها من اختلال في الوزن يكون منبثقاً من وعي الشاعر وقصده.

أما أهم ما يُلاحظ عند شعراء المهجر فأنهم سعوا وبشكل واضح إلى كسر الأنساق الوزنية وباشكال متعددة، فظهرت أنساق وزنية جديدة تكاد لا تلتزم منهجاً معيناً أو قاعدة محددة، ومن ذلك مثلاً قصيدة لنعيمة بعنوان (من سفر الزمان) يقول[1]:

روحي فكم شبت وشابت سنين
من قبل أن بانت حواشيك
واليوم كفّ الدهر تطويك
عنّا ومن يدري متى تنشرين
روحي وخلينا
بالأرض لاهينا
نرعى أمانينا
في مرج أوهام
ما بين أيام وأعوام
تأتي وتمضي، وهي سرٌّ دفين

فالمتأمل لهذا النص يجد نفسه ((أمام شكل صياغي جديد كل الجدة، فهو لا ينتمي إلى طريقة الموشحات، ولا يخضع في صورة أوزانه وقوافيه وتوزيع أشطره لنظام من النظم المعروفة ولكننا نود ان نقول إن هذا النموذج مع هذه الجدة ليس من الشكل الحر، لأن نوعاً من الخضوع للنظام الموسيقي يتميز ويتكرر في القصيدة سارياً في ثناياها يبعد عن الشكل الحر)) [2].

وقد كان شعراء التفعيلة أكثر قدرة على كسر الأنساق وبأساليب متنوعة، فمنها ما يحدث تداخلاً للبحور، ومنها ما يحدث خروجاً إلى أنساق وزنية جديدة[3].

---

(1) ديوان همس الجنون، ميخائيل نعيمة: 26، ط5، مؤسسة نوفل، ش ش م، بيروت – لبنان، 1988م.

(2) حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق، عبد الحكيم بلبع: 324، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980، وقد أورد الباحث اشعاراً للمهجريين فيها خروج عن الانساق الوزنية، ينظر: 319 وما بعدها.

(3) ينظر: تحولات الشجرة، دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها، محسن اطيمش: 141 وما بعدها، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006م.

أدت الزحافات والعلل إلى زيادة الأنساق الوزنية في الشعر العربي، وكانت الانزياحات الحاصلة من هذه الزحافات والعلل على نوعين:

منها ما هو غير مرغوب فيه عند العروضيين ويحدث ذلك غالباً في العلل التي تصيب التفعيلات والتي تعمل عمل الزحاف، ومما أورده النقاد في هذا النوع هو الخرم والخزم(*) وكثر الخرم في الشعر الجاهلي إذا ما قورن بأشعار العصور الأخرى(1)، ومما ورد في هذا النوع قول امرئ القيس(2): [الطويل]

دَع عَنكَ نَهباً صيحَ في حَجَراتِهِ   وَلَكِن حَديثاً ما حَديثُ الرَواحِلِ

ففي هذا البيت سقط أول الوتد المجموع من التفعيلة الأولى فغير النسق الوزني في البيت، فتحول هذا الشطر من البحر الطويل إلى البحر الكامل، فتقطيع الشطر الأول يكون:

دَع عَنكَ نَهباً صيحَ في حَجَراتِهِ

مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتَفَاعلن

أما الشطر الثاني فهو:

وَلَكِن حَديثاً ما حَديثُ الرَواحِلِ

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ومما ورد على هذا النوع عند المتنبي قوله(3) [الطويل]:

لا يُحزِنُ اللَهُ الأَميرَ فَإِنَّني   سَآخُذُ مِن حالاتِهِ بِنَصيبِ

وَمَن سَرَّ أَهلَ الأَرضِ ثُمَّ بَكى أَسىً   بَكى بِعُيونٍ سَرَّها وَقُلوبِ

(*) الخرم: حذف الحرف الأول من الوتد المجموع من أول التفعيلة، الخزم: إضافة حرف إلى الوتد المجموع في أول التفعيلة.

(1) ينظر: جماليات الصوت اللغوي: 36، قام على إحصاء هذا النوع لدى مجموعة من الشعراء الجاهليين والأمويين.

(2) الديوان: 109.

(3) ديوان المتنبي: 1/ 146، شرح البرقوقي، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت – لبنان.

فالبيت الأول من هذه القصيدة يخرج الشطر الأول منه عن النسق الوزني الذي جاءت عليه القصيدة وهو الطويل وتحول إلى نسق آخر وهو الكامل، فهذا البيت يستقيم الوزن فيه بإضافة الواو ((ولا يحزن الله الأمير... الخ)) ولكن هذا ذوق المتنبي استساغه فجاء عفوياً كما كان يحدث في الأشعار الجاهلية[1] ولعل العروضيين ((حين دونوا قواعدهم عدوه قبيحاً فهجره الشعراء إلا قليلاً. بل أصبح الرواة إذا رووا بيتاً قديماً فيه خرم تكرموا بإضافة واو العطف في أوله حتى يسدّ مسد الخرم الذي لا تستسيغه آذانهم)) [2].

وقد يكون من أسباب استهجان هذا النوع من الزحافات أنه يعمل على تداخل الانساق[*] الوزنية في القصيدة وذلك كما لاحظنا في المثالين السابقين وهذا يقترب من عدم سماح العروضيين من دخول الطي على (مستفع لن) لأنه يؤدي إلى التداخل مع وزن آخر، وقد توصل الدكتور صلاح مهدي إلى ان ((الزحاف (الطي) إن لحق (مستفع لن) في مجزوء الخفيف في العروض والضرب على سبيل الافتراض ستصير (مُستَع لِن) وفي الوقت نفسه يلحق الكف (فاعلاتن) جوازاً فتصير (فاعلاتُ) وعند ذلك سيكون مجزوء الخفيف على النحو الآتي:

فـــــاعلاتُ مُـــــستَع لـــــن   فـــــاعلاتُ مُـــــستَع لَـــــنْ

وخلال الشكل أعلاه نجده بعد تدقيق وزنه جيداً مع وزن المقتضب نفسه ذي العروضة المطوية والضرب المطوي وجوباً في الاستعمال والذي دخله الطي الجائز الدخول في الحشو وشكله هو:

مَفْعُـــــلاتُ مُـــــستَعِلُن   مَفْعُـــــلاتُ مُـــــستَعِلُن

---

(1) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب: 1/ 359.

(2) قضية الشعر الجديد: 97.

(*) حاول الباحث حكمة فرج البدري أن يصل إلى التداخلات الحاصلة بين الأوزان في كتابه: التداخل وتبدل الأنواع في الشعر العربي، الجزء الأول: التداخل الطرفي، مطبعة السعدون، بغداد.

وهذا يؤدي إلى اختلاط أكيد بين مجزوء الخفيف وبين المقتضب ويسبب ارباكاً بين البحرين المختلفين أساساً، وللتخلص من هذا الاختلاط استوجب منع الطي من الدخول على (مستفع لن)))[1].

ولم تشر المصادر القديمة – حسب اطلاعي – إلى مثل هذه الزحافات التي تعمل على تداخل الأوزان الشعرية، ولكن ما يثبت بالنظر إلى ما جاء في الكتب العروضية، إن العروضيين لم يتركوا لمثل هذه الحالات مجالاً، فقد كانت الزحافات والعلل منضبطة ولا تسمح بتداخل الأوزان بل يمكن ان يُلاحظ أمر آخر وهو أن ما جاء من سماح في الزحافات والعلل يسعى دائماً إلى زيادة الانساق الوزنية في حيز ما يسمح به العروض.

ويبدو ذلك واضحاً فيما جاءت به الأوزان من أنساق متعددة داخل البحر الشعري الواحد، فمثلاً نجد البحر الطويل فيه ثلاثة أنساق رئيسة غير النسق الذي ورد في الدائرة العروضية وهي:

1- فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

2- فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

3- فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

4- فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن .   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعي

وهذه الأنواع من الزحافات والعلل مما أجازه العروضيون وعدوها وجوهاً متعددة للنسق الأصل، وهذه الزحافات والعلل المرغوب فيها جعلت الانساق الوزنية متعددة في البحور الشعرية، وقد تفاوتت هذه البحور في عدد الأنساق الناشئة منها وتبلغ الذروة في بحر الكامل الذي يحتوي على تسعة أنساق رئيسة، وهذه الأنساق جميعاً نشأت من الزحافات العلل الجائزة حدوثها في العروض والضرب وهي تشمل في طياتها أنساقاً أخرى يستطيع الشاعر أن يوظفها لنقل صوره الشعرية، تنشأ هذه الأنساق الأخرى من دخول الزحافات على تفاعيل الحشو فتنظمها مع ما يتلاءم ونفسية الشاعر وقدرته على استغلال طاقاتها الإيحائية بشكل واعٍ.

---

(1) مستفعلن ومستفع لن دراسة عروضية، صلاح مهدي حسين: 72-73، مجلة ابحاث، جامعة صلاح الدين، العدد الأول – السنة الأولى، 1989م.

- الأثر النفسي للزحافات والعلل:

تعمل الزحافات والعلل على زيادة التأثير في المتلقي من خلال زيادة حالة اللاتوقع الحاصلة في تغير الأنساق الوزنية والتي تجعل المتلقي في حالة تفاعل دائم مع الإيقاع وعدم الاستسلام المسبق لنسق وزني معين فيقوم الشاعر ((بكسر رتابة هذه الأوزان بخلق فضاءات تتحرك متناسقة مع تموج الانفعالات وتأتي له من السماحات في تفعيلة البحر)) [1] وهي تتأثر مع شدة الانفعال وتغير الحالة النفسية[2] فكلما بدأت الأبيات بأكبر عدد من التفاعيل الزاحفة دلت على وجود انفعالات لدى الشاعر يحاول أن ينقلها من خلال توظيف هذه الانزياحات، وقد وجد الدكتور محسن أطيمش أن ((انخفاض نسبة الزحاف يشير إلى الهدوء الواضح في الحالة النفسية لأن الشاعر لم يعد باكياً صارخاً إنما غدا قاصاً يزوى حكاية هادئة تتطلب إيقاعاً أقرب إلى البطء، ولا توجب اللجوء إلى السرعة التي تخلقها التفعيلات الزاحفة)) [3] فوجود الزحاف في التفعيلة يعمل على تغير حركة القصيدة، فعندما يكون الزحاف حذفاً يعمل على زيادة سرعة التفعيلة مما يعطي سرعة للوزن، أما إذا كان الزحاف تسكين متحرك فبهذه الحال يقلل من سرعة التفعيلة والوزن فالزحاف يعمل على تقليص الزمن داخل بنية البحر الكلية، وعروضياً يعمل على اختصار الزمن لأن الزحاف له علاقة بانفعالات الشاعر[4] فكلما ((اشتد انفعال الشاعر بدأ أبياته بتفعيلة زاحفة يؤكده هذا المحور أيضاً وأعنى أنه كلما هدأت فورة الشاعر قلت حِدّة انفعاله كلما لجأ إلى التفعيلة التامة في بدايات سطوره)) [5] وهذا يعبر عن مقدرة الشاعر على توظيف هذه الزحافات بشكل جيد يستطيع من خلالها الإيحاء بمعانٍ داخل البنية الوزنية ((ونضرب لذلك مثلاً وزن الكامل المركب من (مُتَفاعلن) ست مرات حين يدخل تفعيلتين منه أو أكثر ما يسميه العروضيون بالاضمار وهو تسكين ثاني التفعيلة المتحرك، بحيث تصبح على

---

(1) الموسيقى في شعر الحب عند عمر أبو ريشة وبدر شاكر السياب، رحيم كوكز خليل الشيخاني: 56، رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، الآداب، 2010م.

(2) ينظر: دير الملاك: 306.

(3) المصدر نفسه: 312.

(4) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: 39-40.

(5) دير الملاك: 312.

زنة (مستفعلن) تبطئ حركته المتدفقة، ومثل ثانٍ، وزن الرمل المركب من (فاعلاتن) ست مرات حين يُلمُّ به ما يسميهِ العروضيون بالخبن وهو حذف ثاني التفعيلة الساكن فتصبح (فعلاتن) تسرع حركته البطيئة))[1]، وهذه جميعاً تعبر عن أحاسيس الشاعر وتتناسب مع انفعالاته مما يجعل هذه الانزياحات مولداً دلالياً كما يرى الدكتور إياد الحمداني عندما حلل أبيات السياب[2]:

[السريع]

اسمعه يبكي يناديني
في ليليَ المستوحد القارسْ
يدعو أبي كيف تخليني
وحدي بلا حارس؟
غيلانُ لم أهجرك عن قصد...
الداءُ يا غيلان أقصاني
إني لأبكي – مثلما أنت تبكي – في الدُّجى وحدي
ويستثير الليل أحزاني

إذ قال ((وقد عبر الانزياح العروضي في السطر السابع من حالة الاضطراب المشار إليها، فقد (إنزاح) وزن القصيدة من الوحدتين الإيقاعيتين (مستفعلن فاعلن) في قوله:

(1) فصول في الشعر ونقده، شوقي ضيف: 51، ط3، دار المعارف، مصر، وينظر في هذا الموضوع (سرعة الوزن الشعري) من هذا الفصل.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 1/ 166.

إني لأبـكي مثلما أنت تبــكي في الدُّجى وحدي

مستفعلن / مستفعلن / مفْعُلاُ / مستفعلن / مفعو

وقد أعطى هذا النظام خصوصية للجملة الاعتراضية (مثلما أنت تبكي) فـاذا مـا رفعـت الجملة الاعتراضية هذه، نجد الوزن منسجماً مع وزن (السريع) التقليدي:

إني لأبـكي في الدُّجى وحدي

مستفعلن / مستفعلن / مفعو (أصلم)

وعند هذا السطر (السابع) تظهر طاقة التصوير الاستعاري)) [1] وهذا الانزياح يعبر عـن دلالات تتلاءم مع نفسية الشاعر التي تعبر عن ((سوداوية المشهد المقترن بالغربة والفقر والخوف من الموت والمرض، وأخيراً الأمل المرتبط بلقـاء الأم الميتـة)) [2] وقـد عـبر عنهـا هـذا الانزيـاح الوزني الذي جعل المعنى أكثر وضوحاً وأقوى ظهوراً في حيز الاستجابة الكلية للمتلقي.

---

(1) شعرية المغايرة دراسة لنمطي الاستبدال الاستعاري في شعر الـسياب، أياد عبـد الـودود الحمـداني: 138-139، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009م.

(2) المصدر نفسه: 142.

المبحث الرابع

الوحدات الإيقاعية

أولاً: تناسب الوحدات الوزنية:

أ- تناسب المتحركات والسواكن:

يقوم الإيقاع على التماثل الصوتي للتفاعيل العروضية التي تعمل على إحداث الإيقاع في النص الشعري، ويرجع هذا إلى ما تحتويه التفعيلة من وحدات صوتية (الأسباب والأوتاد) وحينما تتماثل هذه التفاعيل يحدث تماثل إيقاعي لأكبر كم من الوحدات الصوتية في القصيدة، وبذلك يشكل الإيقاع بُعداً جوهرياً في القصيدة من خلال التناسب بين هذه التفاعيل، فانه يضفي عليها بُعداً جمالياً ودلالياً وقد يعود ذلك إلى مبدأ التناسب الإيقاعي في المتحركات والسواكن ((فالتفعيلة هي أصغر وحدة موسيقية في القصيدة، يتكون من تكرارها بيت من الشعر، وهي وحدة قياس صوتية تقاس بها الأصوات المنطوقة في بيت من الشعر والتفعيلة مجموعة من مقاطع تتركب بطريقة خاصة، بحيث يكون مجموع مقاطع بيت الشعر مساوياً لمجموعة تفعيلاته على ترتيبها وتساويها)) [1] وتعتمد هذه التفاعيل على وحدات صوتية تتألف في تكوينها من السواكن والمتحركات التي تعمل على رسم ملامح الوزن الذي يتشكل منها وهذا ما يؤكده ((التحليل الدقيق [الذي] يقود إلى وجوب التفريق الجذري بين الحركة والسكون، وهو المبدأ الذي اعتمده الخليل في نظامه... إن هذا الأساس هو الأساس الجذري الحق لتحليل اللغة العربية وإيقاع الشعر العربي)) [2].

ويبدو أن فاعلية المتحركات والسواكن – فضلاً عما ورد في البحث سابقاً – من قدرتها على تغيير سرعة الوزن وارتباطها الوثيق بسمات الوزن – تشكل ((فواصل ووقفات داخلية في البنية الكلية للبيت، لاستحالة تعاقب الحركات على نسق واحدٍ، وتمدّنا بوقع موسيقي لائق بفن لفظي اسمه الخطاب الشعري، غير أن حضورها في الوحدة الوزنية (التفعيلة) يختلف

---

(1) البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسة عبد اللطيف: 19، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1999م.

(2) في البنية الإيقاعية للشعر العربي: 204.

ويتنوع، لشكل الحضور والغياب المتعاقبات تناغماً وتناسباً لا مثيل له في الخطابات النوعية الأخرى)) [1] وبذلك يقوم ((المفهوم الصوتي الأول الذي اعتمد عليه الخليل في وضعه لوحداته – الضمة والفتحة والكسرة – أي ما يعرف عند المحدثين بالصوائت القصيرة، بينما يعني السكون وهو المفهوم الثاني أحد الشيئين:

أولهما: الحرف الصحيح غير متبوع باحدى الحركات الثلاث، وثانيهما: ألف المدّ أو واوه، أو ياؤه، ويلاحظ ان الخليل كغيره من اللغويين والنحاة أهمل الحديث عن الصوائت الطويلة، إذ تحدث عن الحركة، وذلك حين اقتصر فيها على الفتحة والضمة والكسرة، بينما لم يقتصر حين تحدث عن السكون على الحرف غير المتبوع بحركة، بل أدخل ضمنه ألف المد وواوه وياءه، فالساكن عنده إما ان يكون صحيحاً (صامتاً عند المحدثين) أو ليناً))[2] وما يفيد البحث في هذا المقام هو التناسب الحاصل بين هذه المتحركات والسواكن، فقد ذهب حازم القرطاجني إلى أن للسواكن حدّ أدنى وحدّ أقصى داخل النظام الوزني للشعر، فأقل ((ما يعدّ من السواكن ركناً الواحد ثم الاثنان ثم الثلاثة ثم الأربعة، وهي أقصى ما يوجد من أطراد السواكن في الأوزان)) [3]، فهو يشبه الحركات بأقطار الخيم وشبه السواكن بأركانها[4] إذ يقول: ((إطراد الحركات في الأوزان واستقامة جرية اللسان عليها واستواء الكلام بها بمنزلة امتداد أقطار البيوت واستقامتها واستوائها وجعلوا السواكن مطّردة بمنزلة الأركان)) [5] فحازم يعلل وجود ((الحركات وهيمنتها على المقاطع الموسيقية إلى جانب الاطلاق الذي يفرضه التشكيل الموسيقي لها، والذي يلمح على وجود الحركات أكثر من السواكن، إن ذوقنا الموسيقي يميل إلى كثرة الاطلاق وينفر من الانحباسات المتتالية الناجمة من كثرة السواكن، وان كان حضورها ضرورياً لاحداث الفواصل والوقفات الموسيقية الداخلية للخطاب الشعري)) [6] ولذلك يمكن الوقوف على ما أراده حازم فهو يحدد أن الوحدة الوزنية (التفعيلة) لا يمكن ان يقل فيها المتحركات

(1) أصول الشعرية العربية في نظرية حازم القرطاجني: 106.

(2) العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك: 65.

(3) منهاج البلغاء: 254، والأركان: يعني بها السواكن.

(4) ينظر: أصول الشعرية العربية في نظرية حازم القرطاجني: 105.

(5) منهاج البلغاء: 254.

(6) أصول الشعرية العربية في نظرية حازم القرطاجني: 105-106.

والسواكن عن الثلث وذلك حينما يكون ساكناً واحداً في الخماسي المحذوف السبب الخفيف فيصير (فعو) أي انها تتكون من متحركين وساكن، وهذا هو الحد الأدنى للحركات والسواكن.

أما وجود ركنين أي ساكنين في التفعيلة فيحدث في السباعيات مثل (متفاعلن) و(مفاعلتن). اما الثلاثة سواكن فيحدث في السباعيات (مستفعلن) و(مفاعيلن) و(فاعلاتن). واما الأربعة سواكن فلا يحدث إلا في التساعي (مستفعلاتن) (1) وهذا العدد من السواكن يحدث في تفعيلة (متفاعلن) المرفلة والمضمرة، وتفعيلة (مستفعلن) المرفلة. وهذا ما يجعل توالي المتحركات وحضور السواكن في الوحدة الوزنية يتغير بما يلحق بها من الزحافات والعلل، وبأصالتها، غير أن المتحركات لا تزيد على أربعة في الأوزان على أطراد ونسق ويكون ذلك بحذف بعض السواكن من خلال ما يحدث عليها من زحافات وعلل، كما في تفعيلة (مستفعلن) عندما يدخل عليها الخبل وهو اجتماع الخبن والطي فتصير (مُتعِلُنْ) (2).

ب- تناسب الأسباب والأوتاد:

إن ما يحدث عن تناسب المتحركات والسواكن في الوحدات الوزنية هو الأسباب والاوتاد(*) وتعد كذلك باعتمادها على مفهومي المتحرك والساكن، وهي لا تتعدى مستواها الوزني في الشعر إلى الكلام العادي عموماً، وقد يدعو الحديث هنا ان نشير إلى الفاصلتين الكبرى والصغرى، وهما الجزءان المكملان للوحدات الوزنية على رأي الخليل، فضلاً عن الأسباب والاوتاد، قد يكون الحديث عن فاعلية هذه الوحدات هو جزء من الحديث عن الأسباب والاوتاد لأنَ ((الفاصلة الصغرى تنشأ من الجمع بين سببين ثقيل وخفيف ولذلك يغفلها بعض العروضيين، اما الكبرى فهي يمكن أن تتركب نظرياً من الجمع بين سبب ثقيل ووتد مجموع، إلا انها في واقع أمرها ناشئة من سببين خفيفين ووتد مجموع، تكون تفعيلة

---

(1) ينظر: المصدر نفسه: 107.

(2) ينظر: أصول الشعرية العربية في نظرية حازم القرطاجني: 107.

(*) يسمى حازم القرطاجني الأسباب والاوتاد (بالارجل) وهي تشير إلى المقاطع الصوتية، ويخالف فيها النظام الخليلي فهي حسب مفهومه ستة: ثلاثة انواع من الأسباب (خفيفة وثقيلة ومتوالية)، وثلاثة أنواع من الاوتاد (مجموعة ومفروقة ومتضاعفة) والحديث ينطبق هنا على السبب الخفيف والوتد المجموع كونهما العنصرين المؤثرين في ترتيب السواكن. ينظر: منهاج البلغاء: 253.

(مستفعلن) وبالخبل وهو اجتماع الخبن والطي تفقد هذه التفعيلة ثانيها ورابعها فتؤول إلى صورة (مُتَعِلُنْ)... وتلك هي الفاصلة الكبرى فتصور ورودها مرتبط بهذا الزحاف المزدوج))[1] ومن هذه الوحدات الصغرى التي تمثلها الأسباب والاوتاد بنى الخليل الوحدات الوزنية وهي الأجزاء التي تمثل التفاعيل العروضية، وهي تؤثر في صفات الأوزان[2].

إن فاعلية الإيقاع هنا تدعو إلى تتبع ما ((شاع في العروض، إن الأجزاء المبدوءة بوتد تعتبر أصلية والمبدوءة بسبب تعتبر فرعية، ومعنى ذلك أن التقليب يبدأ من الجزء المبدوء بوتد وينتهي بالمبدوء بسبب (فعولن لن فعو، مفاعيلن ← عي لن مفا لن مفاعي))[3] ويشير الباحث محمد العلمي أنه لم يجد من ينسب فكرة الأصل والفرع هذه في الأجزاء إلى الخليل لا صراحة ولا ضمناً ويرجح في الوقت نفسه أن تكون له لأنها توافق تصوره عن التقليب ولا تزيد عليه إلا أنها تجعل أحد الأجزاء أصلاً والآخر فرعاً، ولا يبعد ان يكون الخليل ميّز هذه من تلك اعتماداً على أن الوتد ثابت والسبب متحرك[4] ويبدو هذا ((متمشياً مع طبيعة اللغة العربية، فان رفض الزحافات في الاوتاد يبدو جزءاً من الفروض العروضية التي تحاول أن تجعل للوتد أهمية على السبب، وكما هو واضح في التسمية نفسها، حيث ان السبب في الخيمة أوهى من الوتد والوتد أكثر ثباتاً))[5] وهذا ما يؤكده ابن عبد ربه الأندلسي (ت328هـ) حينما قال: ((انما قيل للسبب سبب لأنه يضطرب فيثبت مرة ويسقط أخرى، وإنما قيل للوتد وتد لأنه يثبت فلا يزول))[6].

ويؤكده أيضاً حازم القرطاجني بقوله: ((ولما كانت الاوتاد منها ما ثباته ضروري في إمساك الخباء وتحصينه ومنها ما في ثباته تحصين ما وقد تحتمل إزالته، جعل الخليل الضروريات من السواكن اوتاداً وجعل غير الضروري أسباباً، والأحسن أن يقال إن هذه وتلك أوتاد، ولكن ثبات إحداهما ضروري في حفظ بنية البيت، فهو بمنزلة الوتد الذي لابدّ منه في الخباء، وثبات

---

(1) العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك: 78.

(2) ينظر: إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف: 120.

(3) العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك: 86.

(4) ينظر: المصدر نفسه.

(5) العروض وإيقاع الشعر العربي: 64.

(6) العقد الفريد: 6/ 234-235.

الأخرى ليس ضرورياً في حفظ بنية البيت... فهي بمنزلة الاوتاد التي تستعمل في إمساك البيوت وقد يستغنى عنها))[1]، فحازم القرطاجني يستحسن ((أن يسمى الاوتاد والأسباب تسمية واحدة وهي الاوتاد مع اعترافه بأن الاوتاد أكثر ضرورة لحفظ بنية البيت من الأسباب، ولعل الذي دفعه إلى ذلك أن من الأسباب ما لا يمكن الاستغناء عنه مثل ألف (متفاعلن) إذا سلمت من الاضمار، ونون (مفاعلتن) إذا سلمت من العصب، فسواكن هذه الأسباب مع سلامة اجزائها ضرورية الثبات في حفظ بنية الوزن، وذلك حتى لا تجتمع خمسة متحركات، لهذا وصفها حازم بانها تجري مجرى الأوتاد، ثم قال مستدركاً بل هي أوتاد))[2]، ويرى الدكتور أحمد فوزي الهيب ((أن تسمية الخليل أكثر دقة، لأنّ هناك فارقاً بين الأسباب والأوتاد، فالأسباب بعامة يجوز حذف سواكنها خلافاً للاوتاد، وأما بالنسبة إلى التفعيلتين اللتين استشهد بهما حازمٌ آنفاً وهما متفاعلن ومفاعلتن، فان منع حذف الساكن الرابع في الأولى، والساكن الأخير في الثانية، لا يجعل هذين الساكنين قرينين للحرف الساكن في الوتد، وذلك لأن سبب بقائهما هو اجتماع خمسة أحرف متحركات، بلا فاصل ساكن في بيت واحد، وهذا لا يجوز في شعر العرب سواء أكان في تفعيلة واحدة كما هو الحال في متفاعلن أم في تفعيلتين متتاليتين كما هو الحال في مفاعلتن، ولكن عند زوال هذا السبب بالاضمار وتحول (مُتَفاعلن) إلى (مُتْفاعلن) فمن الممكن حذف ساكن السبب الثاني فيها فتصبح (مُتَفْعِلُنْ) وعندئذ يكون الزحاف مزدوجاً ويسمى الخزل وكذلك عندما يدخل العصب (مفاعَلْتُنْ) وعندئذ يكون الزحاف مزدوجاً ويسمى (النقص) وهكذا يبدو الفارق واضحاً بين دائم الثبات، وهو ساكن الوتد من جهة ومؤقت الثبات وهو ساكن السبب الخفيف)) [3] وهذا ما يجعل الرنين الإيقاعي الذي يحدثه الوتد بنوعيه هو أهم ما يميز إيقاع العروض العربي[4] وقد لاحظت نازك الملائكة ((أن الوتد في الشعر العربي يتصف بشيء من الصلادة والقسوة ويجنح من ثم إلى ان يتحكم في الكلمة التي يرد فيها ويرفض

(1) منهاج البلغاء: 252.

(2) إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف: 79-80.

(3) إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف: 80-81.

(4) ينظر: أسس الإيقاع العروضي، أحمد بوستة: 45، مجلة آفاق عربية، السنة الثامنة، العدد الأول، 1992م.

أن يسمح الشاعر بتخطيه، ومعنى هذا، إذا أردنا التبسيط إن الوتد يبلغ من القوة بحيث يستطيع أن يشق الكلمة التي يرد في أولها إلى شقين، مثال ذلك أن نقول مثلاً:

شيخ المعرة شاعرٌ

مستفعلن متفاعلن

ان الوتد الأول هنا هو الحروف الثلاثة (مَعَرْ) في كلمة (المعرة) وقد جاء من الكلمة في وسطها وبذلك شقها إلى شقين أحدهما في آخر التفعيلة (مستفعلن) والآخر في أول التفعيلة (متفاعلن)))[1] ومما أشارت إليه نازك الملائكة أيضاً هو دور الوتد المجموع في آخر الكلمة[2].

ومما سبق يمكن القول ان سر التسمية لكل من السبب والوتد هي مضاهاة أهمية كل منهما بعناصر بناء خيمة العربي، ولعل هذا هو ((سرّ براعة الخليل [الذي] يكمن في عمله الدوائر، كما يظهر فيها حسه الموسيقي، فقد هداه إحساسه الفني إلى أن الوتد أقوى من السبب، لأنه هو سبب الإيقاع النغمي في الشعر، ولأنه رآه بالاستقراء لا يصاب بالتغيير كما تصاب الأسباب، فالزحافات جميعها تصيب الأسباب فقط. اما العلل فمنها علل الزيادة، فليس بها أثر فيه، وأما علل النقص كالقطع والبتر والصلم والحذف[*] فهي لا تصيب إلا الجزء الأخير من البيت وهو الضرب، ويبقى الوتد سليماً في سائر تفعيلات البيت)) [3] وهذا يفسر ما توصل إليه الخليل من بدء الدوائر العروضية بالبحور التي أولها وتد مجموع، فهو يقدم الطويل ((لأن أوله وتد وأول كل واحد من البحرين الآخرين [المديد والبسيط] سبب، والوتد أقوى من السبب فوجب تقديمه عليه، فلما حصل الطويل، أول هذه الدوائر وكان المديد ينفك من عند (لُـن) في

---

(1) قضايا الشعر المعاصر: 82-83.

(2) ينظر: نازك الملائكة الموجة القلقة، ماجد أحمد السامرائي: 115، دار الحرية، بغداد، 1975م.

(*) القطع: وهو حذف آخر الوتد المجموع وإسكان ثانيه (فَاْعِلُنْ فَاْعِلْ).

- البتر: هو اجتماع الحذف والقطع معاً.

- الصلم: هو حذف الوتد المفروق من آخر التفعيلة.

- الحذف: هو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة.

ينظر: المرجع في علمي العروض والقوافي: 36.

(3) بحوث في لغة الشعر وعروضه، زهير غازي زاهد: 91-92، ط1، عالم الكتب، بيروت – لبنان، 1422هـ 2001م.

فعولن والبسيط من عند (عيلن) في (مفاعيلن) رتب المديد على البسيط لأنه ينفك من الطويل قبل البسيط))[1] وقد سار على هذا المنهج في الدوائر العروضية الأخرى فقدم الوافر على الكامل وللأصل نفسه، لأن الوافر يبدأ بوتد[2] لكنه ترك القياس في الدائرة الرابعة (دائرة المشتبه) فقدم فيها السريع وأوله (مستفعلن) ((وكان القياس أن يقدم المضارع على السريع للعلة المتقدمة لأن اوله وتد لكنهم تركوا القياس وقدموا السريع وذلك أن مفاعيلن في المضارع لا تجيء سالمة قط، أما ان تجيء مقبوضة أو مكفوفة، فلما بطل أن يكون المضارع أولاً لكراهتهم ابتداء الدائرة ببحر يكون أوله مثل هذا، كان السريع أولى بالتقديم، ثم رتب عليه المنسرح)) [3].

إن هذا التنبه الواضح لفاعلية الوتد في الوزن الشعري عند العروضيين يوحي بظلاله في النص الشعري فزيادة الاوتاد تجعل من الإيقاع يميل إلى القفر والتقطيع وشيئاً من الوعورة[4]، وهذا ما يفسر لنا وجود وتدٍ واحد في التفاعيل العروضية مع وجود سبب أو سببين مقابل هذا الوتد.

وقد جعلت نازك الملائكة البحور التي تبدأ بوتد أقل وعورة من البحور التي تنتهي به ومن ذلك ما جاء في تعليقها على إحدى قصائد علي محمود طه التي يتناوب فيها بحران (السريع والمتقارب) وقد ذكرت هذا التناوب ثم علقت على الأبيات ووزنها قائلة: ((وبين الوزنين تفاوت ظاهر، فالسريع وزن وتدي متقطع فيه رعونة وخفة، بينما المتقارب بطيء ذو جلالة وشاعرية ورقة)) [5] وهي تشير أيضاً ((إلى أن الوتد في تفعيلة الرجز (مستفعلن) أقوى منه وأقسى في تفعيلة الكامل (متفاعلن) وذلك لأن ورود السبب الثقيل (مُتَ) في أول تفعيلة الكامل يخفف من قسوة الوتد في ختام التفعيلة، وكأن ثقل السبب يقابل قسوة الوتد، وأما في (مستفعلن) حيث السبب الخفيف (مُسْ) فان الوتد في آخرها يصبح أشد قسوة لوداعة السببين الخفيفين السابقين له، ولذلك نجد الرجز أسرع انزلاقاً من الكامل إلى النثرية وضُعف الموسيقى، على الرغم مما نراه في سهولة النظم على الرجز، وبحيث سماه أسلافنا (حمار الشعراء) ومصداق

(1) الكافي في العروض والقوافي: 139.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 167.

(3) الكافي في العروض والقوافي: 178.

(4) ينظر: الصومعة والشرفة الحمراء: 306.

(5) المصدر نفسه: 190-191، والقصيدة عنوانها: هي وهو.

ما نقول إن أخطاء الشعراء في الشعر الحر المكتوب على وزن الرجز أكثر بكثير من أخطائهم في ذلك الشعر وهو مكتوب على وزن الكامل))[1]، ورأي نازك الملائكة هنا لا يتنافى مع ما أثبتناه في هذا البحث سابقاً، من أن زيادة المتحركات تزيد الوزن سرعة وتبعد عنه البطء الحاصل من تواتر السواكن مما يجعل تناسب الأسباب والاوتاد في الخطاب الشعري يساعد على الاقتراب من دلالات النص وإيحاءاته التي يسعى المبدع من خلال تشكيله لهذه المقاطع إلى ((ترك نوطات موسيقية لها وقع عذب على نفس المتلقي فيتذوقها، ويستعذب الخطاب الشعري ويكون ذلك إذا أحسن تنظيمها أو اختار الموقعة المثلى لترتيب أنساقها، لانجاز بنية وزنية سليمة من العوائق التي تعرقل التواصل الفني الأمثل بين المرسل والمرسل إليه)) [2].

إذن نتوصل مما سبق إلى أن تناسب الاوتاد والأسباب يساعد على الكشف عن فاعلية الإيقاع وإيحاءاته في النص الشعري، لأن ((الأسباب والاوتاد يمكن أن تشكل تركيبات كثيرة جداً ولكنّ التركيبات ليست مهمة في ذاتها، والمهم هو تناسبها الذي يشكل حلاوة المسموع، ولذلك استعملت العرب من كل تركيبات الأوزان الممكنة عقلاً ما خف وتناسب فحسب)) [3]. ولكن السؤال المهم الذي يُثار هنا: كيف يختل التناسب بين الأسباب والاوتاد، أو كيف تزيد الاوتاد على الأسباب؟ ومتى يحدث ذلك؟.

وللإجابة عن هذا السؤال لابد أن نشير إلى أن تناسب الأسباب والاوتاد في الأوزان الشعرية هو تناسب طبيعي ولا يحدث فيه أي خلل إذا ما كانت التفعيلات تامة فعند هذه الحال ليست هناك أي زيادة أو نقصان في الوزن الشعري، ولكن عندما تتعرض التفاعيل إلى الزحافات والعلل تستطيع أن تغير جميع التفاعيل من صورتها الأصلية إلى صورة أخرى يكثر فيها الوتد أو يقل، ومن هذه التفاعيل(*):

---

(1) قضايا الشعر المعاصر: 86.

(2) أصول الشعرية العربية في نظرية حازم القرطاجني: 109.

(3) مفهوم الشعر: 382.

(*) تشير هنا إلى الزحافات التي تزيد الوتد فقط، ولا داعي من الإشارة إلى الزحافات والعلل التي تزيد الأسباب، لأن البحث يحاول الوقوف على أثر زيادة الوتد المجموع.

1- مُسْتَفعِلُن(**): عندما يدخل عليها الخبن، وهو إسقاط الثاني الساكن فتصبح (مُتَفْعِلُنْ) وهذه الصورة تختلف عن صورتها الأصلية التي كانت عليها (سبب خفيف + سبب خفيف + وتد مجموع) فتحولت إلى (وتد مجموع + وتد مجموع) وهذا النوع من الزحاف كثير الدخول على تفعيلة (مستفعلن).

2- مَفَاعِيْلُنْ: عندما يدخل عليها القبض: وهو حذف الخامس الساكن، فتصبح (مَفَاعِلُنْ) وبهذه الصورة تحولت من (وتد مجموع + سبب خفيف + سبب خفيف) إلى صورة جديدة تتكون من (وتد مجموع + وتد مجموع) وهو أقل من زحاف الخبن في تفعيلة (مستفعلن).

3- مُتَفَاعِلُن: عندما يدخل عليها الوقص: وهو حذف الثاني المتحرك فتصبح (مفاعلن) وهذا النوع من الزحاف نادر الحدوث ولا يمكن القياس عليه.

4- مَفَاعَلَتُنْ: عندما يدخل عليها العقل: وهو حذف الخامس المتحرك فتصبح (مَفَاعِلُنْ) وهذا النوع أيضاً نادر الحدوث.

ومما سبق يتضح ان التفعيلتين الأخيرتين متفاعلن، مفاعلتن، يزداد بهما الأوتاد عن طريق (الوقص والعقل) ولكن هذه الزحافات نادرة وقليلة الحدوث في النصوص الشعرية لذلك لا يمكن البحث عن أثرها بشكل واضح.

أما تفعيلة (مستفعلن) المخبونة فهي أكثر التفعيلات التي يرد فيها زيادة الاوتاد، وتدخل هذه التفعيلة في بحر (البسيط، والرجز، والسريع، والمنسرح، والمقتضب) ويلاحظ ان هذه التفعيلة تتأثر بالتفعيلة الثانية الموجودة في النسق نفسه، إذا كان الوزن يتكون من تفعيلتين مثل (بحر البسيط والسريع والمنسرح، والمقتضب) ولذلك فان أي زيادة في الأوتاد في هذه التفعيلة لابدّ أن يلاحظ معه زيادة الأسباب في التفعيلات الأخرى.

إن الوثوق من فاعلية الأوتاد لم تصل بعد في الدراسات الأكاديمية حدّ النضج، لأنها تحتاج إلى إحصائيات دقيقة لهذه الظاهرة، وأثرها في بناء النص من جانب، والدلالة المستوحات

(**) الحديث عن (مستفعلن) فقط، لأن (مستفع لن) يختلف النظام فيها فهي على راي العروضيين تتكون من (سبب خفيف + وتد مفروق + سبب خفيف) وبذلك فهي لا تحتوي على وتد مجموع. ينظر: مستفعلن، مستفع لن دراسة عروضية: 65.

منها من جانب آخر، وليس بين يدي الباحث مثل هذه الإحصائيات التي تؤكد ذلك[*]، ولكن يمكن الاستعانة ببعض النصوص الشعرية التي تؤكد هذا الافتراض.

قال أبو نواس في قسي البنادق وطير الماء[1]: [الرجز]

ومنهـــــلٍ يغـــــتم بالغلافـــــق   حـــــريً مـــــن الأوزّ والـــــشراوق[2]

والغـــــرّ مـــــن مـــــسنّةٍ وعـــــاتق   ســـــودِ المـــــآقي صُـــــفْر الحمـــــالق[3]

وآخـــــرٍ في خـــــضر اليلاحـــــق   كأنمـــــا يـــــصفرن مـــــن ملاعـــــقِ[4]

صرصـــــرة الاقـــــلام في المهـــــارق   يخـــــرجن مـــــن مقـــــاوب ومـــــا شـــــقِ[5]

فهذا النص من بحر الرجز المبني على تفعيلة (مستفعلن) وقد يلاحظ القارئ للنص عدد التفعيلات المزحفة بالخبن مما يوحي بهذا القفز الإيقاعي الموافق لمضمون النص والمعبر عن الصيد وترقب الطيور في الماء.

ويكاد البحث عن فاعلية الوتد وتناسبه مع الأسباب لا يظهر واضحاً في الشعر العمودي ولكنه يبدو أوضح في شعر التفعيلة ومن ذلك ما يظهر واضحاً في قصيدة السياب أنشودة المطر[6]:

مطر

مطر

مطر

(*) قام الدكتور عبد المنعم أحمد صالح بإحصاء جميع التفاعيل المزحفة في المعلقات العشر ولكنه لم يحاول أن يربط بينها وبين الدلالات المستوحات منها. ينظر: قراءة عروضية في المعلقات العشر.

(1) ديوان أبي نواس برواية الصولي: 340-341، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الرسالة للطباعة، بغداد، 1980م.

(2) المنهل: موضع الماء الذي ينهل منه، يغتم: تكثر وتشجع فيه الطحالب، الغلفق: الطحلب.

(3) الغرّ: طيور بيض الوجوه، عاتق: شابه، الحمالق: جمع حملاق: وهي ما غطت الجفون من بياض المقلة.

(4) اليلاحق: الاقبية، وشبه مناقير البط بالملاعق.

(5) المشق: تفجع في القوام، ويعني الواسعة الحروف.

(6) الأعمال الشعرية الكاملة: 1/254.

تثاءبَ المساءُ والغيوم ما تزالْ
تسحُّ ما تسح من دموعها الثقالْ
كأنّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينام
بأن أمه التي أفاق منذ عام
فلم يجدها ثم حين لجّ في السؤال
قالوا له، بعد غدٍ تعود...
لابدّ أن تعود
وإن تهامس الرفاق انها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحود
تسف من ترابها وتشرب المطر
كأن صياداً حزيناً يجمع الشباك
ويلعن المياه والقدر
وينثر الغناء حيث يأفل القمر
مطر...
مطر...

فهذا المقطع جزء من قصيدة أنشودة المطر التي تعبر عن هذا التأزم النفسي لدى الشاعر، وكان هذا المقطع يعتمد على الزخم الواضح للوتد الذي يوحي بشيء من الحركة والبحث عن الأم الغائبة ورغبة هذا الطفل عن مواصلة البحث عن أمه، وهذه القصيدة يشيع فيها مثل هذا التوظيف المعبر عن رغبة حقيقية للتغيير والابتعاد عن الهدوء والسكون.

ج- تناسب التفاعيل(*):

تمثل التفاعيل في الشعر العربي الوحدات الوزنية التي تبنى منها الأوزان الشعرية ((وهي عمود الوزن ووحدة البنية الوزنية، لأن الأعاريض تتصنّف وتتنوع وتتباين وفقاً لما تتألف به من أجزاء أو تفعيلات)) (1) ومن تكرار هذه التفاعيل في الأبيات الشعرية تنبعث أنغام

(*) التفعيلة عند الجمع تكون تفعيلات أو تفاعيل وكلاهما جائز.
(1) أصول الشعرية العربية في نظرية حازم القرطاجني: 111.

الإيقاع الشعري، وضابط هذا الإيقاع هو التناغم بين التفاعيل التي تجعل لكل وزن شعري خصائصه الصوتية المميزة نظراً لتناسب تفاعيله وتماثلها أو تداخلها وتخالفها[1]، وإن هذا التماثل الصوتي للتفاعيل العروضية يُعَدّ الأساس الصوتي في حدوث الإيقاع، ولعل ما قام به الخليل وهو يبني الوحدات الصوتية يرمي إلى إبراز دلالتها الإيقاعية[2]، فالتفاعيل في ضوء مفهوم الخليل تمثل الإيقاع بشكل تقريبي غير كامل ((ذلك أن التفعيلة تأتي تامة وتأتي مزحفة وأساس الإيقاع عنده أبعاد زمانية متساوية يحاكيها الشاعر بمقاطع اللغة وأصواتها))[3] ويرى الباحث محمد العلمي ((أن الخليل حين مثل إيقاع البحور بالتفاعيل كان يصف محاولة الشاعر محاكاة الأبعاد الزمنية المتساوية لا الأبعاد هذه نفسها مجردة، وبكلمة أخرى، فتفاعيل الخليل أو أجزاؤها وصف لايقاع الشعر اللغوي لا للإيقاع الموسيقي بصفة مجردة)) [4] وإن هذا الوصف لتفاعيل الوزن الشعري جعلها قادرة على تصوير النظام الإيقاعي وتحليله هو ما يفسر قدرة هذه التفاعيل من تقبل الزحافات والعلل وإن هذه التفاعيل قادرة على الزيادة والنقصان والتسكين على الأصل الإيقاعي لتلك التفعيلة، ومع ذلك تبقى هذه التفعيلة قادرة على العمل بدورها الوزني وتمنح البحر الشعري الذي هو التشكيل الوزني النهائي للشعر العربي الحرية الكافية للانتقال من حال إلى حال، وإن ما وصلت إليه هذه التفعيلة يكمن في قدرتها على نقل الإيقاع مع هذا التحول الذي طرأ عليها دون ان يحدث كسر في الوزن الشعري ((وذلك لان تعدد صور التفعيلة الواحدة إحاطةٌ بتلونات الإيقاع، وليست التامة بمغنية عن المزحفة، ولا المزحفة بمغنية عن التامة، رغم ان العلاقة بينهما أساسية وطيدة)) [5] ولذلك لا يمكن ان يستغني الوزن الشعري عن احداهما دون الأخرى.

إن التناسب بين تفاعيل الوزن الشعري يعطي تناغماً إيقاعياً واضحاً، ويبدأ هذا التناغم من تناسب التفعيلة في ذاتها ومن تناسب الأسباب والاوتاد ومن ثم تناسب التفاعيل مع بعضها

---

(1) ينظر: في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث: 60.

(2) ينظر: العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك: 87.

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه.

(5) المصدر نفسه.

في الوزن الشعري، وذلك لأن التناسب ((يبدأ من أصغر عناصر الوزن، وهي المتحركات والسواكن ويمتد ليشمل التفاعيل من حيث هي في ذاتها ومن حيث علاقتها بغيرها، وإذا امتد التناسب من أصغر العناصر إلى أكبرها تحقق الخاصية الجمالية للوزن، أو تحقق ما يسميه حازم حلاوة المسموع وإذا لم يمتد التناسب افتقدنا حلاوة المسموع وواجهنا الثقل والتنافر والتضاد وبالتالي تختفي الخاصية الجمالية للوزن فلا يصبح وزناً شعرياً حتى وإن كان له نظام محفوظ)) [1] وإن لهذا ((التناسب حالات تتحقق بكيفية تعاقب التفاعيل وانتظامها مع غيرها في علاقات صوتية ذات أبعاد منتظمة في الزمن ويتحقق المستوى الأول لهذه الحالات بائتلاف التفاعيل معاً فتتضاعف أو تتضارع أو تتماثل أو تتشافع لتصنع تشكيلات الأوزان التي تنسجم في داخلها تفاعيل متحدة أو غير متحدة في النوع، المهم أن لا تتضاد التفاعيل، أو تتنافر عناصرها)) [2] وهذه هي حالات التناسب كما جاء بها حازم القرطاجني.

فحازم القرطاجني يردُّ حالات التناسب في التفاعيل إلى التضاعف والتضارع والتماثل والتشافع[3] كما يرد حالات عدم التناسب إلى التضاد والتنافر[4]، لأن التضاد والتنافر ((لا يساعدان على إطّراد النغم في الوزن، فالاطراد قرين

---

(1) مفهوم الشعر: 382.

(2) المصدر نفسه: 383.

(3) يقصد بالتضاعف: مضاعفة عدد التفاعيل.

- التضارع: هو تشكيل الأوزان من تفعيلتين مختلفتين وبمضاعفة كل منهما وهو خمسة أنواع.
- التماثل: هو اتفاق التفاعيل في النوع.
- التشافع: هو مجيء التفعيلة مزدوجة فهو خاصية في البحور التي تتركب من تفعيلتين مختلفتين، ترد أحداهما مزدوجة والأخرى منفردة.

ينظر في هذه التعاريف: منهاج البلغاء: 246-247، مفهوم الشعر: 385، الجانب العروضي عند حازم القرطاجني: 20-21.

(4) يقصد بالمتضادة: هي أن تكون وضع الأولى مخالف لوضع الثانية مثل (مفاعيلن ومستفعلن) فان وتد الأولى متأخر عن السببين ووتد الثانية متقدم عليهما.

- التنافر: هو أن لا يكون بين التفعيلات تضارع ولا تضاد مثل (مفاعلتن متفاعلُن).

ينظر: الجانب العروضي عند حازم القرطاجني: 21.

المشابهة بين عناصر الأجزاء في الترتيب والوضع ولا يعقل وجود تناسب بين عناصر متخالفة أو غير متشابهة في الترتيب والوضع)) [1].

إن حالات التناسب في الأوزان الشعرية ليست على مستوى واحد في جميع الأوزان ويعود ذلك التناسب إلى ترتيب البنية الداخلية لهذه الأوزان وتكون تبعاً لدرجة القيمة الصوتية التي تنطوي عليها حالات التناسب المتعددة[2] فيقول حازم القرطاجني ((وما كان متشافع أجزاء الشطر من غير أن يكون متماثل جميعها فهو أكمل الأوزان مناسبة. وما كان متشافع بعض أجزاء الشطر تالٍ له في المناسبة، ما لم يقع في شطره تشافع أدناه درجة في التناسب وما وقع التشافع والتماثل في جميعه أستثقل ولم يستحل أيضاً للتكرار)) [3] وهذا يعني أن الأوزان الشعرية على مستويات مختلفة من التناسب تبعاً لتكرار الوحدات الإيقاعية في هذه الأوزان، ومن ثم فانه يرى أعلى مستوى من التناسب يحدث في البحور المركبة أكثر من تفعيلة ذلك لأن الوزن المفرد التفعيلة، وأن كان ((يقوم على التناسب وتتوالى فيه الحركات والسواكن على نظام متشاكل، وذلك بالقطع ادعى لتعجب النفس وايلاعها بالاستمتاع من الشيء، ولكن التناسب الذي ينطوي عليه البحر المركب أكثر تنوعاً، وبالتالي فائه ينطوي على قيمة لا توجد في الوزن المفرد التفعيلة، ومن أجل ذلك يلفتنا حازم إلى تميز وزن الطويل والبسيط من غيرهما، ذلك لأن الطويل والبسيط عروضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع)) [4] ومستويات التناسب في الأوزان الشعرية تبدأ من تناسب التفعيلة الواحدة ومن ثم تناسب التفعيلة مع التفاعيل الأخرى في الوزن وأخيراً يصل إلى تناسب الوزن بشكل نهائي.

وقد تنبه الدارسون على مستويات التناسب هذه في الأوزان الشعرية فذكر الخطيب التبريزي هذا التناسب في حديثه عن الضرب الثالث من البحر الطويل فقال: ((واعلم أن الأحسن في الضرب الثالث من هذا البحر أن تكون (فعولن) التي قبل الضرب تجيء (فعولُ) مقبوضة لأن هذا البحر بُني على اختلاف الأجزاء، أعنى كون أحدهما خماسياً والآخر سباعياً،

---

(1) مفهوم الشعر: 384.

(2) ينظر: مفهوم الشعر: 387.

(3) منهاج البلغاء: 267.

(4) مفهوم الشعر: 389. وينظر: منهاج البلغاء: 238.

فلما تكرر في آخره جزآن خماسيان قبض الأول ليكون فيه رباعي وخماسي، فيكون على أصل ما بُني عليه من الاختلاف)) [1] وهذا التناسب الحاصل من اللجوء إلى تزحيف التفعيلة للوصول إلى التناسب مع التفعيلة الأخرى قائم على فكرة إيقاعية تدعو إلى كسر الرتابة الحاصلة من هذا التوالي، وهذا الأمر يعبر عن فاعلية الأوزان بوصفها تنساب مع نفسية الشاعر أولاً وعنصراً مؤثراً في المتلقي ثانياً، ومما يلاحظ أن هذه التفعيلة تنساب مع الوزن وتتناسب معه حتى في مطالع القصائد وعند التصريع، ومن ذلك قول المتنبي[2]: [الطويل]

لَيـاليَّ بَعـدَ الظـاعِنينَ شُكـولُ   طِـوالٌ وَلَيـلُ العاشِـقينَ طَويـلُ

يُـبِنَّ لِـيَ البَـدرَ الَّـذي لا أُريـدُهُ   وَيُخفـينَ بَـدراً مـا إِلَيـهِ سَـبيلُ

وَمـا عِـشتُ مِـن بَعـدِ الأَحِبَّـةِ سَـلوَةً   وَلَكِـنَّني لِلنائِبـاتِ حَمـولُ

وقد يختل التناسب بين التفاعيل المزحفة مما يؤدي إلى عدم استقرار الأوزان ومن ذلك ما يحدث ((في الخفيف والمجتث، فان لحق الطي (مستفع لن) سيكون شاذاً لدخوله على تفعيلة واحدة في الصدر وأخرى في العجز – إذا افترضنا صحة دخوله – وينتج عن ذلك عدم تجانس (مستع لن) المطوية مع (فاعلاتن) التي تجاورها لامتناع الطي من الدخول على الثانية لعدم وجود الرابع الساكن فيها، الأمر الذي يؤدي إلى نتيجة غير مستقرة وزنياً، وعكس ذلك دخول الخبن على كليهما فهو جائز ولا يؤثر في استقامة وزن البحرين، ومثل ذلك القبض في (فعولن ومفاعيلن) في الطويل والخبن في (مستفعلن وفاعلن) في البسيط وغير ذلك)) [3]، وقد تنبه على هذا التناسب بين تفاعيل البحر حازم القرطاجني عندما قال: ((فأما الوزن الذي سموه المضارع، فما أرى أن شيئاً من الاختلاق على العرب أحق بالتكذيب والرد منه، لان طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها... فيا ليته لم يضعه ولم يدنس أوزان العرب بذكره معها، فإنه أسخف وزن سُمع فلا سبيل إلى قبوله ولا العمل عليه أصلاً)) [4] وهذا يعني ان

---

(1) الكافي في العروض والقوافي: 113.

(2) ديوان المتنبي: 2/ 157.

(3) مستفعلن، مستفع لن دراسة عروضية: 72.

(4) منهاج البلغاء: 243.

الأوزان تتمايز فيما بينها بالتناسب تبعاً ((لاكتمال مجموعة من الخصائص الصوتية المستقلة التي تشكل مستويات متعددة للتناسب)) [1].

إن التناسب بين تفاعيل الوزن الواحد هو جزء من فاعليتها التي تقوم على تجانس الإيقاع وهو في القصيدة العمودية يقوم ((على التزام كل بيت من أبياتها لعدد محدد من التفاعيل لا يزيد الشاعر عليه ولا ينقص منه، من أول بيت إلى آخر بيت في قصيدته، ويقوم أيضاً على انقسام كل بيت إلى شطرين متساويين بينهما فاصل زمني تام ينقطع فيه الإيقاع بل يسكت الصوت تماماً ثم يعود فيكرر الإيقاع تكريراً مضبوطاً))[2] يؤدي هذا التناسب في تكرار عدد التفاعيل إلى اندماج الإيقاع مع المعنى في ذهن المتلقي، وقد يحدث تناسب بين المعاني والتفاعيل عن طريق تكرار التفعيلة عدد من المرات غير متساوية في الشطر الواحد كما يحدث ذلك في قصيدة التفعيلة التي ((لا يلتزم فيها الشاعر بأي عدد من التفاعيل بل يزيد منها وينقص على وفقما تحتاج إليه كل فقرة من معناه، وكل موجة من موجات عاطفته في جملة من الجمل الموسيقية المتتالية التي تنقسم عاطفته إليها وتتتابع فيها، فقد يكون البيت تفعيلة واحدة بل جزءاً من تفعيلة وقد يكون أي عدد من التفاعيل يحتاج إليها الشاعر لبناء جملته الموسيقية)) [3] فهي تحاول أن تستثمر الطاقات الإيقاعية الكامنة في البحور الشعرية عن طريق فتح حرية الانتشار للتفعيلة[4]. ولذلك فإن ((هذا التنوع في عدد التفاعيل يشير إلى امتداد المعنى واتساعه في السطور الطويلة وإلى اقتضابه وإيجازه في البحور القصيرة)) [5] وهذا الطول والقصر يتناسب مع تصورات الشاعر وعواطفه، كما يلاحظ ذلك في قصيدة السياب رحل النهار[6]:

رحل النهار
ها إنه انطفأت ذبالته على أفق توهج دون نار
وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار

---

(1) مفهوم الشعر: 391.

(2) قضية الشعر الجديد: 87.

(3) المصدر نفسه: 88.

(4) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: 32.

(5) تمهيد في النقد الحديث: 183.

(6) الأعمال الشعرية الكاملة: 1/ 141.

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود
هو لن يعود
أو ما علمتِ بإنه أسرته آلهة البحار
في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار
هو لن يعود
رحل النهار
فلترحلي، هو لن يعود
الأفق غابات من السحب الثقيلة والرعود
الموت من أثمارهن وبعض أرمدة النهار
الموت من أمطارهن وبعض أرمدة النهار
الخوف من ألوانهن وبعض أرمدة النهار
رحل النهار
رحل النهار.

فإن هذا التكرار غير المتساوي في الأشطر هو جزء من فاعلية التفعيلة وقدرتها على نقل التصوير الشعري، والتلاحم مع نفسية الشاعر، ولذلك فإن الأساس الإيقاعي في قصيدة التفعيلة، هو التفعيلة نفسها وقدرتها على التكرار لتكوين وزن القصيدة وإيقاعها العام، في حين أن الأساس الإيقاعي في القصيدة العمودية هو البيت الحاصل من تكرار متساوٍ من التفاعيل يعبر عن مركز الإيقاع ويكوّن الوزن بشكل واضح. وهذا يدل على ((أن المعنى وطول العبارة وقصرها خاضعة في نظام الشطرين لطبيعة الوزن وأطوال أشطره، بمعنى أن الخارجي – نظام الشطرين – يتحكم في الداخل – المعنى – ولكن طبيعة الوزن وأطوال الأشطر خاضعة للمعنى في شعر التفعيلة، أي ان الداخلي – المعنى – يتحكم في تحديد الخارجي، ومن ثم تكون أشطر شعر التفعيلة غير متساوية ولا يستطيع أحد أن يحدد أبعادها)) [1] وهذا ما دعا نازك الملائكة إلى القول إن الوزن في النظام العمودي متسلط ويريد الشاعر ان يضحي بالتعبير من أجل ذلك

(1) التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة: 22-23.

الشكل من الوزن[1]، ولكن هذا لا يعني أن الأوزان العمودية أقل إيحاءً وذلك لأن الأوزان في الشعر العمودي قادرة على التغيير على وفق متطلبات الشاعر ونفسيته فهي تأتي تامة ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة من جهة ومن جهة أخرى فانها تتعامل مع أذن المتلقي بتأثير إيقاعي يعتمد على السماع أكثر مما يعتمد على النظر وترتيب التفاعيل.

إن فاعلية التفاعيل تستوجب النظر إليها من زاوية كونها ((قوالب صوتية محضة بلا دلالة لغوية، نصب فيها توالي الساكن والمتحرك... دون أية علاقة بأصوات اللغة أو صيغتها أو كلماتها من حيث الدلالة اللغوية وإشاراتها)) [2]، فالتفعيلة في العروض ((هي مقطع صوتي يشبه المقطع الموسيقي في عدم ارتباط نهايته بنهاية الكلمة، فاذا انتهى المقطع الموسيقي قبل ان تنتهي الكلمة فصلت حروف الكلمة عند انتهاء المقطع الصوتي، إذا تطابقت نهاية المقطع الموسيقي مع نهاية الكلمة فلا حاجة إلى تفتيت حروف الكلمة)) [3] ولذلك فإن التفاعيل هي وحدات إيقاعية وليست صيغ صرفية، وهذا هو جزء من فاعليتها، فقد تأتي هذه التفاعيل متطابقة مع كلماتها في البيت الشعري، وان هذا التوافق ما بين وزن التفعيلة وكلماتها يعطي نبرة موسيقية عالية تجعل من الكلمات تتراقص في الانشاد ويبدو أن هذا التوافق يعمل على التقريب ما بين الموسيقا والشعر، ولكن إذا ما نظرنا من زاوية نقل الصورة الشعرية، فإن أفضل الأنغام ما كانت تختبئ خلف الكلمات، فلا يحس المتلقي في ثقل الإيقاع ولكنها توحي بمعناها بأسلوب خفي، وقد يحدث هذا التطابق بين التفعيلة وكلمات البيت كما في قول البحتري[4]:

[الكامل]

---

(1) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: 63.

(2) الأسلوبية الصوتية: 49.

(3) الخليل بن أحمد الفراهيدي عالم اللغة وصاحب كتاب العين، محمد عبد الخالق: 25، مجلة نزوى، العدد 2، يناير، 1995م.

(4) ديوان البحتري: 1/ 76 .

فَمـــــــُجَدَّلٌ وَمُرَمَّلٌ وَمُوَسَّـدٌ وَمُضَـرَّجٌ وَمُضَمــَّخٌ وَمُخَضَّـــــبُ

فعند تقطيع البيت نجد الآتي:

فمجددلن	ومرمملن ومسسدن	ومضررجن	ومضممخن	ومخضضبن
متفاعلن	متفاعلن متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن

وهذا توافق تام بين بنية التفعيلة وبين الكلمات وهذا لا يحدث في جميع أبيات القصيدة، بل الأكثر أن التفعيلة تشق الكلمات في البيت ولا يحس المتلقي بذلك، وهذا جزء من فاعلية التفعيلة في الوزن الشعري، وقدرتها على الإيحاء، فهي لا معنى لها في ذاتها، وإنما تكسب معناها حين تركب منها البحور فيتبين بذلك مواقع الأوتاد والأسباب وهي تكتسي لحماً ودماً عندما يصاغ الشعر على أوزانها فيأخذ النغم من الكلمات والجمل معنى آخر يضاف إلى هذه الصورة الصوتية المجردة[1] معتمداً على مبدأ التناسب الذي يحصل بين هذه التفاعيل، وإن فاعلية الإيقاع العربي تكمن في قدرة التفاعيل على نقل المعنى في البيت الشعري سواءً اتحد ذلك البناء مع البناء الصرفي للكلمات أم لم تتحد، ولذلك فقد كانت التفاعيل عبارة عن وحدات وزنية تعبر عمّا في البيت من بناء إيقاعي صرفي وإن التطابق والاختلاف ما هو إلا وجه من وجوه الانفتاح الإيقاعي في اللغة العربية.

ثانياً: المقاطع الصوتية:

كان من معالم التأثر بدراسات المستشرقين تحليل الشعر العربي إلى مقاطع، فقد عدّوه من الشعر الكمي وحللوا أبياته إلى مقاطع بدلاً من تحليلها إلى تفاعيل، كما صنع القدماء من العرب[2]، والمقطع الصوتي ((هو الدفقة الصوتية التي لا يمكن فصلها من بعضها البعض... ولا يمكن تقسيم كل مقطع منها صوتياً، بل لابدّ من نطقه دفعة واحدة)) [3] فعلى هذا اعتمد المستشرقون في تحليلهم للشعر العربي فعدوا المقاطع الصوتية أصغر وحدة صوتية[4] يتكون منها

(1) ينظر: الإبداع الموازي: 197.

(2) ينظر: موسيقى الشعر: 161.

(3) البناء العروضي للقصيدة العربية: 13.

(4) ينظر: الإيقاع الشعري من البيت إلى التفعيلة: 30.

الشعر ؛ وقد ذهب محمد مندور إلى أن الخليل لم يتنبه للمقطع الصوتي، لأن العرب لم يكتبوا الحروف الصائتة القصيرة – أي الحركات – في صلب الكتابة العربية، لذلك لم يفطن إلى أن الحرف الصامت يكوّن مع الحرف الصائت القصير مقطعاً مستقلاً[1]، ولذلك فإن الدارس للشعر العربي لا يجد ((في المنهج التحليلي لبنية البيت العربي فكرة المقاطع – كما هي مفهومة في الغرب، فقد أسس واضع العروض منهجه على نظام وحدات صوتية معقدة توصل من خلالها إلى التمييز بين مختلف بحور الشعر القديم، وأعطى لكل منها صورة خطية دعاها التفعيلة)) [2] ومن هذا المنطلق أصبحت ((القاعدة التي يُبنى عليها البيت الشعري هي المقطع، والمقطع في حدّ ذاته له مظهران: مظهر لغوي، ومظهر إيقاعي، فهو إمكانية لسانية صوتية ذات تركيبة دلالية من جهة ومن جهة أخرى عنصرٌ إيقاعي أي وحدة عَدٌ، وبذلك يلتقي اللسان بالإيقاع على مستوى المقطع))[3]، وهذا ما جعل البيت الشعري الذي يتكون من المقاطع هو الذي ((يسمح للإيقاع بالامتداد على مستوى القصيدة، وذلك بفضل الأداة الناجحة التي هي البحر فالبحر لا يعمل إلا على استغلال الامكانيات اللسانية الكامنة في المقطع فيخلق تواردا للعناصر اللسانية يؤدي تنظيمها إلى تشييد الإيقاع، وهكذا يغدو البيت الشعري عبارة عن بناء، وفي الوقت نفسه عبارة عن قطعة داخل مبنى القصيدة)) [4] وفي ضوء هذا التحليل للشعر يجعل الشعر ((علماً مركباً من بنيتين إحداهما خاصة به باعتباره مصوغاً من اللغة الطبيعية، وثانيتهما جاءته من التداخل مع الموسيقى)) [5]، ولهذا فإن تحليل الشعر على أساس المقطع يعطي دلالات واضحة في النص الشعري معتمداً في ذلك على أنواع المقاطع المكونة له.

---

(1) ينظر: في الميزان الجديد: 234-235.

(2) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: 209.

(3) jean molinoet/oe//e Gards–Tamine: Introduction / a'-na/ ysede poesive , verset Figures (Ed.p.u.f.Parise , 1982 , p.9.

نقلاً عن: السيماء العامة وسيماء الأدب: 140.

(4) السيماء العامة وسيماء الأدب: 140.

(5) مفاهيم موسعة لنظرية شعرية: 1/ 143.

أ- أنواع المقاطع الصوتية:

يقسم معظم الدارسين للغة العربية المقاطع على ثلاثة أنواع[1] معتمدين في ذلك على مُدّة النطق بها، أو على وفق كمها.

1- مقطع قصير: وهو عبارة عن (صوت ساكن + حركة قصيرة) ومثال هذا النوع هو (كَ، كُ، كِ).

2- مقطع متوسط: وهو نوعان:

أ- عبارة عن (صوت ساكن + حركة قصيرة + صوت ساكن)، ومثاله: (كَمْ، قُمْ، بِعْ).

ب- عبارة عن (صوت ساكن + حركة طويلة (حرف مد)، ومثاله (لا، في، ذو).

3- مقطع طويل: وهو نوعان:

أ- عبارة عن (صوت ساكن + حركة طويلة + صوت ساكن). ومثاله (نارْ، طولْ، نامْ) بالوقف بالسكون على كل منها.

ب- عبارة عن (صوت ساكن + حركة قصيرة + صوتان ساكنان) ومثال (بَحْرْ، قَلْبْ، فِكْرْ) بالوقف بالسكون على كل منها والصوتان الساكنان المتطرفان هنا يكونان عادة صوتين مدغمين مثل (بَرّ، شَدّ، يَدّ).

وهذا النوع (الطويل) لا يرد في الشعر العربي إلا في حالة الوقف، ولهذا لا نراه إلا في القوافي لبعض الأوزان، بل أن نسبة شيوعه في قوافي الشعر العربي لا تكاد تجاوز (1) بالمئة[2].

ومن هنا فـ((هذه المقاطع الصوتية يحلُل إليها الشعر والنثر في أغلب لغات العالم)) [3] وعلى هذا الأساس يمكن تحليل التفاعيل العروضية إلى مقاطع صوتية، وليست إلى أسباب وأوتاد، ففي تفعيلة (مَفَاعَلَتُن) مثلاً فانها مؤلفة من توالي (مقطع قصير + مقطع متوسط + مقطع قصير + مقطع قصير + مقطع متوسط) [4] وعلى هذا فان الشعر العربي يتكون من

---

(1) يختلف الدارسون في هذا التقسيم من حيث العدد والتسميات.

(2) ينظر: موسيقى الشعر: 162-163، الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس: 92، قضية الشعر الجديد: 240.

(3) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: 28.

(4) ينظر: التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة: 62.

المقاطع القصيرة والمتوسطة – إذا استثنينا حالات الوقف – ولتوالي المقاطع في الأبحر المختلفة نظام خاص لابد أن يَخضَع له الوزن ليتحقق ما نسميه بموسيقى الشعر[1].

ب- دلالة المقاطع الصوتية:

تبدأ فاعلية المقاطع الصوتية من ارتباطها الوثيق بتكوين النص الشعري الذي يكون فيه الإيقاع ((عبارة عن ترديد وتناوب متناسق للمقاطع يحسه الشاعر بفطرته احساساً غريزياً)) [2] وهذه المقاطع هي جزء من اللغة المكونة للبيت الشعري، فمن الطبيعي ((أن ينعكس ذلك، على طبيعة البيت الشعري بحيث يمكن القول إن كل تفعيل يتكون من مقاطع متسقة أو مختلفة الكم بنسب محددة)) [3] وهذه التناسبات الحاصلة بين المقاطع لها دلالات توحي بها من خلال استعمال هذه المقاطع، فكلما استعمل الشاعر المقاطع القصيرة كان أكثر تعبيراً عن الحركة وكلما زاد من المقاطع المتوسطة كان أكثر بطأ[4]، ولذلك يرى شكري عياد ان ((شيوع المقاطع القصيرة في الوافر مثلاً يفسر إحساسنا بما في هذا الوزن من حماسة واحتدام وعلى العكس نشعر بأن طول المقاطع في الطويل يكسبه رزانة وتأكيداً ونحس بأن السكتة في وسط كل شطر من المديد ذات قيمة خاصة في موسيقى هذا البيت، وإن صعب تحديدها، فالمديد بحر عسير يجمع بين رزانة الطويل وشيء من احتدام الوافر))[5] وإن الحديث عن ارتباط المقاطع بالحالة النفسية لا يبتعد كثيراً عما تناولناه سابقاً من ارتباط الوزن بصورة عامة بالدلالات النفسية. وهذا يقترب كثيراً مما التفت إليه الدكتور محمد النويهي عندما ذهب إلى أن تكرار المقاطع الصوتية في النص الشعري لها أثر كبير في إيقاع القصيدة فهي ترتبط بعاطفة الشاعر وانفعالاته، ومن تكرار هذه المقاطع يمكن الوقوف على دلالات النص، لأن الشاعر قد يكثر من تكرار نوعٍ من المقاطع على حساب الآخر أو أنه يمازج بينهما على نحو ينسجم مع المعنى الذي يحمله ودرجة العاطفة والتصوير الشعري، وذكر أن تكرار المقاطع المفتوحة التي تنتهي بحركة تحدده يسمح بترجيع النغم وتطريبه،

---

(1) ينظر: موسيقى الشعر: 164.

(2) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 226.

(3) ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري: 11.

(4) ينظر: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي: 1/ 609، الدار القومية، القاهرة.

(5) موسيقى الشعر العربي: 76.

وأن تكرار المقاطع المغلقة يسمح بتأكيد الجرس الصوتي للصامت[1]، ومن الأمثلة على ذلك قول المتنبي[2]:

وَلا تَحسَبَنَّ المَجدَ زِقّاً وَقَينَةً فَما المَجدُ إِلّا السَيفُ وَالفَتكَةُ البِكرُ

فهذا البيت تكثر فيه ((المقاطع المغلقة ولا يستعمل من المفتوحة إلا مقطعاً واحداً في البيت كلمة (لا) وارجع سبب ذلك إلى أن المقاطع المنتهية بتأكيد الجرس الصوتي أكبر انسجاماً مع فكرته وانفعاله، إذ يدعو إلى الفتك وتمزيق اللحم بضربات وطعنات حادة وقاسية)) [3]، اما في بيت المتنبي التالي لهذا البيت، فقد غير من نسق استخدام المقاطع إذ يقول[4]:

وَتَضريبُ أَعناقِ المُلوكِ وَاَن تُرى لَكَ الهَبَواتُ السودُ وَالعَسكَرُ المَجرُ

يمكن أن يُلاحظ أن الشاعر يكثر من المقاطع المفتوحة المنتهية بحركة ممدودة فيستعمل منها حتى قوله – والعسكر المجر – ستة مقاطع، لأنها أكبر تمثيلٍ لما يريد تصويره من حركات السيف الواسعة والكاسحة التي تمتد فيها الذراع إلى أقصى اليمين وأقصى اليسار لتطيح بأعناق الملوك، ولأنها اكبر تصوير لارتفاع الغبار الأسود الكثيف الذي تثيره سنابك الخيل، حتى إذا أتى إلى قوله ((والعسكر المجر ترك المدّات فجأة وعمد إلى المقاطع المقفولة، لأنه يعود بنا فجأة من أعلى السماء إلى الأرض الصلبة، لنرى هذا الجيش الجرّار ونسمع دبيبه))[5].

إن الحديث عن فاعلية المقاطع وتناسبها في النص الشعري يعود بالبحث إلى سرعة الوزن الشعري، فالمقطع القصير يستغرق وقتاً أقصر مما يستغرقه الطويل[6]، وبذلك يكون هناك اختلافٌ في سرعة هذه المقاطع المكونة للنص، ويرى مصطفى جمال الدين أن ((الدراسات المعملية كانت تحدد طول المقطع بمقدار الكمية الزمنية التي يستغرقها النطق بها، فحروف اللين

---

(1) ينظر: الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه: 1/ 51. وينظر: دراسات أسلوبية وبلاغية، لجوى محمود صابر: 21-22، ط1، دار الوفاء، الاسكندرية.

(2) الديوان: 1/ 472.

(3) الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه: 1/ 57.

(4) الديوان: 1/ 472.

(5) دراسات أسلوبية وبلاغية: 22-23، وينظر: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: 1/ 52.

(6) ينظر: في البنية الإيقاعية للشعر العربي: 188.

تستغرق مدّة زمنية أطول من الحروف الصامتة، كذلك فإنّ ألف المدّ يستغرق مدة أطول من الفتحة والواو أطول من الضمة، والياء أطول من الكسرة، وهكذا. وينتج من ذلك أن المقطع المتوسط يستغرق مدّة زمنية هي ضعف ما يستغرقه المقطع القصير، والمقطع الطويل ثلاثة أمثاله، ومن ذلك... أن المقاطع الصوتية بما فيها من طول وقصر إذا اعتبرت أساساً للأوزان العربية ساعدتنا على اكتشاف النسب الزمنية التي لا يقوم إيقاع شعري في أيّة لغة بدونها، وهذا ما لا تحققه لنا مقاطع الأسباب والاوتاد))[1]، وإن البحث عن زمن النطق للمقاطع المكونة للنص الشعري يكشف عن ملامح التعبير عند الشاعر، ويساعد على الكشف عن إيحاءات الإيقاع داخل ذلك النص، فتعمل على وجود ((علاقة تبادلية بين زمن المقاطع مع النبر وثقل المقطع وتؤدي هذه العلاقة في الكلام إلى إدراك الإيقاع، ويؤدي تنوع الاختلاف في تلك العلاقة إلى الاختلاف في إدراك الإيقاع))[2] وبذلك تصبح المقاطع عنصراً فاعلاً في نقل المعنى وأداة توصيل تؤثر في المتلقي.

ج- المقاطع والتفاعيل:

حاول بعض الدارسين أن يفاضل بين دراسة الشعر العربي على أساس المقاطع ودراسته على أساس التفعيلة المتكونة من المتحرك والساكن فذهب الدكتور إبراهيم أنيس إلى أن ((نظام المقاطع يفضل ما جرى عليه أهل العروض من تحليل البيت إلى تفاعيل، وذلك لأن المقطع كوحدة صوتية يشترك في جميع اللغات، وله أساس علمي يعرض له علم الأصوات Phonetics فيحلل كل كلام سواء كان نثراً أو شعراً إلى مقاطع صوتية يختلف نظام تواليها وأنواعها باختلاف اللغات في العالم))[3] وهذا ما جعل الإيقاع يقترب من البناء الداخلي للجملة الشعرية مما دعا مصطفى جمال الدين للقول ((إن دراسة الشعر العربي على أساس توالي المقاطع الصوتية أدق من دراسته على أساس توالي الأسباب والاوتاد، ما دمنا نحاول دراسة هذه الموسيقى الصوتية النابعة من شفاه الشعب، لأن علم الأصوات اللغوية تطور في السنوات الأخيرة بحيث أمكن بواسطته اكتشاف الأنغام التي تحدثها أصوات اللغة بدقة متناهية))

---

(1) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: 31، ويلاحظ في ذلك سرعة الوزن الشعري.

(2) الأسلوبية الصوتية: 140.

(3) موسيقى الشعر: 161.

[1] وهذا التطور في علم الأصوات جعل من المقاطع عنصراً مؤثراً في دراسة الإيقاع ليس في الشعر العربي فحسب بل ((أن التقطيع بالمقاطع الصوتية هو المستعمل في كل لغات العالم الحيّة، فاذا أردنا ان نعرف طبيعة الموسيقى في شعرنا العربي بالقياس إلى طبيعتها في أشعار الأمم الأخرى التي تقسّم عادة إلى نبرية وكمية ومقطعية، فإننا لا نستطيع ذلك إلا باستعمال هذه المقاطع الشائعة في أعاريض الأمم)) [2] وبذلك تصبح دراسة الإيقاع أكثر انفتاحاً ولاسيما إذا ما قورنت هذه الدراسة مع الدراسات العالمية.

في حين ذهب محمد العلمي إلى أن ((الخليل لم يكن محتاجاً إلى المقطع في العروض لسببين: أولهما: ان المتحرك والساكن، وهما المفهومان الصوتيان المستعملان... في الصرف واللغة والنحو قدّما له ما هو في حاجة إليه لوصف الأساس الإيقاعي للشعر العربي، وثانيهما إن الأسباب والاوتاد وهي الوحدات الصوتية التي بناها الخليل من المتحرك والساكن أقدر على وصف ذلك الأساس وأسلم من الناحية الوظيفية)) [3] وبهذا تكون التفاعيل أفضل من المقاطع وأصلح لتحليل الشعر العربي وهذا ما ذهب إليه كامل محمود جمعة إلى أن التفاعيل تتصف بعدة ميزات منها:

1- إنها تظهر النغم الموسيقي للبيت والبحر، بعكس المقاطع التي لا تظهر ذلك إلا إذا حولناها – ذهنياً على الأقل – إلى تفاعيل وبالتالي تكون المقاطع خطوة زائدة.
2- ان التقسيم المقطعي يمكن أن يختلف في الأبيات المتشابهة وزنياً تماماً.
3- إن النسق المقطعي لا يتأثر بحدوث الزحافات والعلل تأثيراً كمياً وكيفياً منتظماً.
4- إن آلية عمل الدوائر الخليلية لا يمكن ان تنتظم باستخدام المقاطع خاصة عند فكّ البحور من الدائرة، ولابدّ من استخدام التفاعيل وأجزائها.
5- إن المقاطع لا تظهر الانتظام الرياضي عند الخليل بدليل ان جميع المحاولات الرياضية استخدمت المتحرك والساكن[4].

---

(1) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: 30.
(2) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: 31-32.
(3) العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك: 75.
(4) ينظر: موسيقى الشعر عند جماعة المهجر: 23.

ومن هذه الميزات التي تمتاز بها طريقة الخليل في تحليل الشعر، يصل إلى خلاصة وهي ((أن الأسباب والاوتاد هي الأنسب لتحليل الشعر عروضياً في ظل منظومة الخليل التي تعتمد في جميع بنياتها الساكن والمتحرك، أما المقاطع وإن كانت صالحة لتحليل الأصوات اللغوية عموماً فهي تستلزم منظومة أخرى بآليات جديدة، وربما تكون أكثر قدرة وعمقاً من منظومة الخليل في فضّ مغالق الشعر العربي)) [1].

إن المفاضلة بين المقاطع الصوتية والتفاعيل العروضية تبرز وجهاً جديداً لانفتاح النص الشعري أمام النقاد، بل إن فاعلية الإيقاع تعمل على توظيفهما معاً للكشف عن جماليات هذه النصوص وقدرتها على التصوير الشعري. فالأسباب والاوتاد تكشف عن المعاني المختبئة خلف هذه التناسبات المقصودة، والمقاطع تعمل على قياس زمن التفعيلة وتبرز سمات الأوزان، وبذلك تكون فاعلية الإيقاع بحاجة إليهما معاً، فلا تغني أحداهما عن الأخرى.

---

(1) المصدر نفسه.

المبحث الأول

الاستقرار الإيقاعي في القافية

أولاً: التناسب الإيقاعي في القافية:

تخترق القافية جسد القصيدة العربية وتحتل مكانة مرموقة بين أجزائها، فتناسب القافية يعطي إيقاعاً تهتز له المشاعر والوجدان لترنمها وتكرارها المتناسق فهي ((نسيج صوتي يسبح في بحر القصيدة ويتمثل في الصوامت والصوائت الطويلة والقصيرة وفق حدود زمنية معينة))[1]، كما أن موسيقى القافية لا تقل ((أثراً عن موسيقى الوزن في أهميتها للتصوير الشعري والتشكيل الجمالي، فهي تحمل دلالات صوتية وموسيقية لها علاقة بدلالات النص الشعري الأخرى)) [2] وهذا التناسب في القافية جعلها ((ركيزة في بنيان ايقاعنا الشعري، حيث اضحت ركناً هاماً من أركانه... وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية بل هي جزء لا ينفصم منه))[3] وقد تنبه العلماء العرب على قيمة القافية فأولوها اهتماماً كبيراً إذ ((افاض النقاد والدارسون قديماً وحديثاً في الإعلاء من شأنها والثناء على قيمتها الإيقاعية بوجه خاص، إلى جانب قيمها الأخرى من دلالية ونفسية وبنائية))[4].

اختلفت التعريفات[*] الواردة عن العلماء العرب في الرؤية الإيقاعية للقافية إذ بنى الخليل تحديده للقافية من فهم إيقاعي صوتي ومن ثم أضحى تعريفه جامعاً في تصوير القافية[5] فهي عنده ((من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن سبقه مع حركة الحرف الذي قبل

---

(1) هندسة المقاطع الصوتية:359.

(2) لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري: احمد المدرس: 206، ط2، عالم الكتب الحديث، اربد – الأردن، 2009 م.

(3) القافية تاج الإيقاع الشعري: احمد كشك: 9، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة.

(4) البنية الايقاعية في شعر الجواهري: مقداد محمد شكر قاسم: 128، ط1، دار دجلة عمان –الأردن، 2010 م.

(*) ينظر: في تعريفات القافية: كتاب القوافي: للتنوخي: 33–83، تحقيق: محم عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي مصر، 1975م، معجم النقد العربي القديم: احمد مطلوب: 2/ 172-173. ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989 م. القافية تاج الايقاع الشعري احمد كشك: 11 وما بعدها.

(5) ينظر: القافية تاج الإيقاع الشعري: 17.

الساكن))[1] وقد يكون هذا التعريف الأقرب إلى مفهوم التناسب الايقاعي في القافية ((لاعتماده على مفهوم الحركة والسكون اللذين اعتمد عليهما في نظامه العروضي. وبناء كيانه الايقاعي الذي حدد من خلاله القافية)) [2] اما التعريفات الأخرى التي وردت في القافية كتعريف الأخفش (ت215هـ) فهو يعرفها بأنها ((الكلمة الأخيرة في البيت)) [3] او تعريف الفراء (ت 207هـ) وقطرب (ت 209هـ) اللذين يجعلانها حرف الروي[4] فهي لم تنطلق من مفهوم إيقاعي في فهم القافية وإنما كانت اقرب إلى التحديد التعليمي منه إلى المفهوم الإيقاعي كما جاء عند الخليل. اما ما ورد عن ابن كيسان (ت 299 هـ) وابي موسى الحامض (305 هـ) وهما أن القافية هي ((كل شيء لزمت اعادته في آخر البيت)) [5] فهذا التعريف ينطلق من زاوية أخرى في تصور ايقاع القافية وهو بذلك يجعل للقوافي مفهوماً كمياً كيفياً في آن واحد ولذلك يختلف عما جاء به سابقوه. ان المتتبع لمفردة القافية في التراث النقدي والعروضي عند العرب يجدها ((تكتنز على قدرة هائلة على الإتساع والانكماش معاً، من حيث الدلالة العروضية، فدلالتها تتسع لتشمل القصيدة كلها فتكون مفردة القوافي تدل على القصائد او كتابة الشعر الموزون بالضرورة، وقد تنكمش هذه الدلالة العروضية بالمقابل انكماشاً كلياً يحصرها في حرف واحد هو حرف الروي الواقع في آخر البيت او السطر الشعري(الموزون وزناً بيتياً او تفصيلياً) وفي هذه الحالة المنكمشة تصبح القوافي او القافية في وضع جدلي متقاطع مع

---

(1) كتاب القوافي: للقاضي التنوخي: 37، ينظر: الكافي في العروض والقوافي:265، كتاب القوافي: للاربلي: 31 تحقيق؛ حسان المصري، ط1، دار سعد الدين، القاهرة، 2009م.

(2) في العروض والقافية دراسة حول الشعر العمودي وشعر التفعيلة: 177-178.

(3) القوافي: للاخفش: 3. تحقيق احمد راتب النفاخ، ط1، دار الامانة، بيروت، 1974م.

(4) ينظر: كتاب القوافي، للاربلي: 306.

(5) المرجع في علمي العروض والقوافي: 126. وينظر: كتاب القوافي: التنوخي: 37.

الوزن))[1] ولعل الاختلاف في تحديد القافية وبيان حدودها عائدٌ ((إلى الذائقة الموسيقية والطابع المقطعي الذي تتشكل بسببه))[2].

تنبه النقاد العرب على أهمية القافية ودورها في الشعر فقرنوا الشعر بالقافية، واخرجوا ما لا يلتزم بالقافية من الشعر وكذلك ((حين عرّف نقاد القرن الرابع الهجري القافية لم يختلفوا بالتزامهم بمعايير من سبقهم من علماء العروض وبخاصة الخليل بن احمد الفراهيدي، وكان الجانب المعياري طاغياً متحكماً في المكونات الموسيقية... إذن القافية في تصور النقاد تمثل ضابطاً معيارياً ثابتاً، تخضع فيه الأصوات لنظام صارم يتصل بكيفية معينة بإيقاع القصيدة، وتمثل في الغالب إحدى الوسائل التي تميز بين قالبي الشعر والنثر))[3]. فالمفهوم الذي يلتزم به النقاد والعروضيون ينص على ان القافية عنصر معياري في بناء النص الشعري وتقبله، والتعريفات الواردة للقافية تدلل على ذلك لأنها لا تؤكد الجانب الإيقاعي للقافية قدر ما تبين كيفية تكوينها، وقد انسحب هذا المفهوم إلى الفلاسفة المسلمين ولذلك لم يولوا ((اهتماماً بالقافية او تحديداً لوظائفها وقيمتها في الايقاع، كل الذي شغلهم أن القافية تخص أشعار العرب دون أشعار غيرهم من الأمم))[4] وهذا يبدو واضحاً في تعريف ابن سينا للشعر اذ يقول:((ان الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة)) [5] وهذا ما يؤكد أن ((الأقاويل الشعرية مقفاة عند العرب فقط، فضلاً عن كونها متساوية وذلك ما هو مشترك في جميع الأمم)) [6]، ولم يحدد كلا من الفارابي وابن سينا في أقوالهم ((سبب عناية العرب بالقوافي دون غيرهم، ولم يبديا في الوقت نفسه عدم اهتمام الامم الأخرى بالقافية في الشعر، واكتفيا بالإشارة إلى أن القافية هي تلك الحروف التي يختم بها القول الشعري الموزون، وانها قد تكون

---

(1) ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث: علوي الهاشمي: 114، كتاب الرياض مؤسسة اليمامة الصحفية، السعودية، 1418 ه.

(2) مبنى القافية واثرها الاسلوبي في ديوان ايليا ابو ماضي: اياد الحمداني، عفراء سامي عبود: 2، مستل من مجلة كلية التربية بنات، جامعة بغداد، المجلد 19، العدد: 1، 2000م.

(3) الخطاب النقدي عند المعتزلة: 229.

(4) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 259.

(5) جوامع علم الموسيقى: 122– 123.

(6) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 259.

أسباباً واوتاداً، كما يذهب إلى ذلك الفارابي، وانها تتكرر مع نهاية كل قول، وانها تكون حروفاً واحدة متساوية في زمن النطق بها لكنهما لم يحددا – على سبيل المثال – قيمتها من حيث هي فواصل موسيقية ينتهي عندها الوزن التام في البيت الواحد وتتكرر بعد مسافات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من المقاطع، على الرغم من حرصهما على المقارنة بين الايقاع الموسيقى والايقاع الشعري وتصورهما أن الاصل فيهما واحد)) [1].

اما حازم القرطاجني فيبدو انه يسير على نهج هؤلاء الفلاسفة فيؤمن بما آمن به الفارابي وابن سينا من قبل، بتميز الشعر العربي بالقافية من غيره من أشعار الامم الأخرى ولذلك يعرف حازم الشعر بأنه ((كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية)) [2] ولكن ما يلاحظ عند حازم القرطاجني انه يعلل انفراد الشعر العربي بالقافية من التسليم بقيمتها الجمالية مرتبطة بموسيقى الشعر. إن الاشارة إلى ما يرتبط على وفقاطّراد القافية من تأثير متصل بالتعجب والاستلذاذ للقيمة البديعة والوضع المتناسب العجيب [3] وهذا يؤدي إلى القول ان العرب أكدت أهمية التناسب الإيقاعي في القافية ((من الناحية الموسيقية عندما فصلوا الكلام على إمكانيات تكيفها مع الغناء أو الانشاد أو الحداء، ومع غيرها من اشكال التوقيع او التلحين)) [4] فهي إذن ((في المقام الأول خاصية إنشادية – موسيقية. فمن شروطها ألا توضع لذاتها وانما يجب ان تكون جزءاً عضوياً في سياق البيت تتفق مع وزنه ومعناه... هكذا تعطي القافية للبيت ومن ثم للقصيد كله بعداً من التناسق والتماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي الزمني)) [5] إن البحث عن جمالية تناسب القافية ايقاعياً يفصح عن ذلك التماثل والانسجام الذي تختتم به أبيات القصائد، فالعرب اتجهت بفطرتها إلى هذا التوافق بين أواخر الأبيات حتى يتم التأثير في المتلقي بما يمتلكه الشعر من تركيب قويم ووزن مستقيم وقافية منسجمة ايقاعياً فهي تمثل أبرز الأسس الجمالية للقافية فتناسب وحداتها وانسجامها واطّراد

---

(1) المصدر نفسه: 259-260.

(2) منهاج البلغاء: 89، وينظر: مفهوم الشعر: 408.

(3) ينظر: مفهوم الشعر: 408- 409.

(4) شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري: 156.

(5) الشعرية العربية: أدونيس: 13، ط1، دار الآداب، بيروت، 1985م.

ذلك التناسب والانسجام يكون مدعاة للتعجب واللذة[1]. فتناسب القافية ينهض ((على حركة الوحـدات الـصوتية الـتي تؤلـف عناصـرها والمتمثلـة بالـصوامت وتركيبهـا الوظيفي))[2]، فيذهب سليمان البستاني (1925م) إلى ان ((العربية لا يصلح شعرها بدون قافية لأنها لغة قياسية رنانة يجب ان يراعى فيها القياس والرنة، وفيها من القـوافي المتناسبة ما يتعـذر وجود نظيره في سائر اللغات، فلا يسوغ لها ان تبرز عُطلاً مـع تـوفر ذلـك الحلـي الـشائق، فـإذا اقتصر الافرنجي على صوغ شعره كالرجز العربي لكل شطرين قافيتين متناسـبتين، ينتقـل منهمـا إلى غيرهما، واضطرّ إلى تكرارهما بعد حين، ولو اختار أن يعرّي شعره من القـوافي بتاتـاً فعـذره في ذلك أن لغته هكذا خلقت، بل لو أجهد نفسه في مواضـع كـثيرة لتعـذر عليـه تعزيـز قـافيتين بثالثة، والشاعر العربي بخلاف ذلك فإن كثيراً من ضروب القـوافي تنهـال عليـه انهيـال الغيـث، وإذا انحبست فلا تنحـبس الا لقـصر بـاع، او لـضرب بـاب ضـيق، او لتجـاوزه الحـد في إطالـة القصيدة المنظومة على قافية واحدة))[3]، فتناسب القافيـة اذن هـو ((جـزء مـن حـدود الايقـاع الحاصل من توالي الوحدات الا أنها تحتل مركز الصدارة في مسارات الضبط وتوجـه الانـسجام الصوتي صوب اثراء الجانب الـوظيفي لـنغم وحـدة المعنـى وتركيـب القـصيدة))[4]، فالقافيـة في القصيدة ((لم توضع عبثاً إنما وضعت كعلامة مـن علامـات الترقـيم الموسـيقي في الـشعر، وهـي برتابتها الموسيقية أحياناً تضفي على القصيدة كلها عاملاً مؤثراً))[5] يسعى إلى تـشكيل خصيـصة اسلوبية في النص الشعري ((فالقافية بوصفها أصواتاً تتكرر على نحو متناسب في أواخر الأشطر وتكرارها جزءاً من بنية الموسيقى الشعرية، فهي فواصل صوتية يتوقع السامع ترديـدها والمتلقـي يستمتع بهذا التردد الذي يطرق الأذن في مدد زمنية منتظمة))[6] فتكـون بـذلك مقـاطع صـوتية تتكون في أواخر أبيات القصيدة وتلتزم بتكرارها نوعاً من الإيقاع يحصل من ذلك التكـرار علـى

---

(1) ينظر الايقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري: 144.

(2) هندسة المقاطع الصوتية: 368.

(3) نظرية الشعر: مقدمة ترجمة الالياذة: 95.

(4) هندسة المقاطع الصوتية: 359.

(5) فن التقطيع الشعري والقافية: 221.

(6) مقومات عمود الشعر الاسلوبية في النظرية والتطبيق: 192.

ثانياً: القافية نقطة البؤرة الايقاعية:

أ- اتحاد المحورين العمودي والأفقي في القافية:

تمثل القافية نقطة الالتقاء بين محاور النص الشعري الافقية والعمودية وتعمل على منح الشاعر وقفات استراحة يعيد فيها تنظيم بنائه الإيقاعي فتمثل استقرار الإيقاع ودورانه في أبيات القصيدة الواحدة ((شرط الا يفهم هذا الدور على أنه الغاية والمعيار، لأن القافية ليست مقصودة لذاتها قدر تأديتها وظيفة ايقاعية جمالية، بحيث تؤدي دورها متناغماً مع الإيقاع الكلي للقصيدة... وبذا تكون القافية متصلة بإيقاع الاثر على المتلقي))[1]" ولعل اهتمام النقاد والعروضيين العرب بالقافية اعطاها دوراً بارزاً في الدراسات التي قدموها فأشار أبو الفتح ابن جني (ت392هـ) إلى هذه الأهمية بقوله: ((ألا ترى أن العناية بالشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع... كذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه)) [2] مما جعل العروضيين يفترضون ((ان القافية كيان مستقل عن الوزن، ومن هنا كان الفصل بين علمي العروض والقافية إلا أن هيكليتها المندمجة في الوزن ترفض هذا الفصل وتجعله غير مبرر. إلى ذلك فان القافية ليست مسألة صوتية حسب، ولا تنحصر وظيفتها في هذا التكرار الصوتي الرتيب، بل تتسع لتربط بين أجزاء القصيدة وجعلها كياناً مؤسساً على تلاحم الوحدات المكونة)) [3] له مما يجعل للقافية في النص الشعري ((وظيفة مزدوجة تغذي طرفين من جدلية اللغة العربية في الشعر أحدهما: الوظيفة الإيقاعية بما توفره من تكرار عنصر صوتي معين يعمل على استدعاء مشابهاته من المفردات، والاخرى: دلالية، بسلك هذه المفردات في نظام الجملة من جانب والعمل على استقطاب أكبر قدر من التركيز الدلالي بما اكتسبته من جهارة وبروز من جانب آخر، وبما تحققه لها من مخالفة في كثير من الأحيان ويكشف عن كل هذا في كل قصيدة على حدة تناول المحاور... وهي المحور الصوتي والمحور المعجمي والمحور التركيبي لأنها

---

(1) الخطاب النقدي عند المعتزلة: 228.

(2) الخصائص: أبو الفتح بن عثمان بن جني: 1/ 84، تحقيق محمد على النجار، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان.

(3) جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي: هلال جهاد: 109، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2007 م.

جميعاً تكون اساساً ضرورياً للمحور الدلالي))[1]" فالتداخل في هذه المستويات في القافية يجعلها البؤرة الايقاعية التي تلتقي فيها جميع الخطوط الافقية والعمودية التي يتركب منها النص الشعري فهي مما لاشك فيه مركز الايقاع، بل هي النقطة التي تجتمع فيها انغام الشعر ((فالقافية تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، وبهذا هي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر وانما تمثل همزة الوصل بين البيتين))[2] ومن هنا فإن ((المطابقة بين التكوينات الصوتية في القوافي تقابلها تلك الحقيقة وهي ان كلمات القوافي، قد لا تكون لها خارج نطاق النص الماثل علاقة فيما بينها، ومن هذه المقابلة او المواجهة تتولد تأثيرات معنوية غير متوقعة، بل إنه كلما قلّت نقاط التلاقي بين المجالات الدلالية والاسلوبية والعاطفية لمعاني الكلمات، كان التماس بين هذه الكلمات عبر القوافي أكثر إثارة لعدم التوقع، من ثم يصبح المستوى البنائي الذي يتم على صعيد هذا التماس اكثر قيمة في معمار النص الادبي، الأمر الذي يسمح له في النهاية بأن يوحد بين الفاظ القوافي جميعاً في كلّ لا يتجزأ))[3] مما يجعل ((القافية في جوهرها، وفي ضوء ارتباطها التكويني بالوزن كمبدأ مقولي للتشكيل الشعري العربي ماهي الا علامة على أن التشكيل الايقاعي قد اكتمل مرحلياً، وعليه فإنها ليست علامة على انتهاء البيت فقط، بل على ابتداء البيت الذي يليه ايضاً. وهكذا فإن القافية جزء مكوّن من منهجية الوعي الشعري العربي في سعيه إلى المعنى وتشكيله الجمالي المنضبط))[4] فتبرز القافية بوصفها محطة تتوالى فيها الحركات المتناغمة المتمثلة بالأبيات وهي تمثل انفصالاً بين بيتين فإنها في الوقت نفسه تنطوي على تقدير ما للاتصال بينهما[5] وهذا جزء من حالة الاستقرار الايقاعي في القافية المتكونة من خلال التقاء المحور الافقي مع المحور العمودي، مما يجعل القافية بؤرة ايقاعية تعبر عن ارتباط البيت الشعري مع الأبيات الأخرى. ومن خلال التفاعل بين هذه النظرة للقافية والموروث النقدي لمفهوم القافية

---

(1) الجملة في الشعر العربي: 131.

(2) خصائص الاسلوب في الشوقيات: 46.

(3) تحليل النص الشعري: محمد فتوح: 129.

(4) جماليات الشعر العربي دراسة فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي: 109.

(5) ينظر: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري: 67.

يمكن أن ندرسها من خلال التفاعل بين محورين: المحور الافقي والمحور العمودي، وان التفاعل بين هذين المحورين يمكن ان يلاحظ من خلال المستويات الآتية:-

- المستوى المعجمي الصوتي:

يعمل هذا المستوى على اختيار الكلمات في القصيدة فيبني الشاعر قصيدته على كلمات موحدة الروي أي انها تنسب إلى باب واحد من ابواب المعجم، هذا اذا ما اعتبرنا ان المعجمات كانت تنتظم على اساس الحرف الأخير من الكلمة[1] وقد يكون هذا جزءاً من ادراك ((اسماعيل بن حماد الجوهري (398هـ) وأضرابه من اصحاب المعجمات هذه الظاهرة في بنية الكلمة العربية، فقسموا ابواب القواميس على وفق اواخر الكلم، وكأنهم راعوا في ذلك ان ييسروا طلب القوافي للشعراء))[2] ان ما يتطلبه المحور الافقي في هذا المستوى يفترض ((ان تكون كلمة القافية ليست غريبة ولا عامية)) [3] فكان من الايفاء بمطالب هذا المستوى ((على الشاعر ان يتخذ من الملفوظات اللغوية وتصاريفها الممكنة ما يؤمن له عملية اختيار القوافي المناسبة))[4].

وقد مثل هذا المستوى أحد القيود التي التزمت بها القافية الموحدة ولكن هذا القيد في المحور العمودي أعطى ((مرونة اباحها النقاد الاوائل فقد اجازوا أن تكون القافية مكونة من كلمتين او كلمة او نصف الكلمة))[5] ولكنهم في الوقت نفسه رفضوا ((تكرار اللفظ بنفس المعنى ونفس الدلالة في مدى متقارب ويسمى هذا التكرار الايطاء ويعدونه عيباً من عيوب القافية)) [6] تمثل القافية في المستوى المعجمي نتيجة التقاطع بين المحورين العمودي والافقي كثافة صوتية واضحة تزيد من استقرار البيت الشعري وترابطه مع الأبيات الأخرى، فهي تجمع كلمات القافية ذات الاصول الصرفية المتعددة في نمط ايقاعي منظم وتعمل على تقريب هذه

---

(1) ينظر: فضاء البيت الشعري: 112.

(2) المرشد إلى فهم اشعار العرب: 1/ 17.

(3) فضاء البيت الشعري: 112.

(4) ينظر: في العروض والقافية دراسة حول الشعر العمودي وشعر التفعيلة: 176- 177.

(5) فضاء البيت الشعري: 112.

(6) المصدر نفسه.

الكلمات من الدلالة الموحدة للنص الشعري، فمن معلقة زهير بن ابي سلمى يمكن ان نلاحظ فيها[1]: (الطويل)

1- أمِنْ أمِّ أوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ بِحَوْمَانَةِ الدُّرَّاجِ فَالْمُتَثَلَّمِ
2- وَدَارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا مَرَاجِيعُ وَشْمٍ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمِ
3- بِهَا العِيْنُ وَالآرْآمُ يَمْشِينَ خِلْفَةً وَأَطْلاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ
4- وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً فَلأياً عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ
5- أثَافِيَّ سُفْعاً فِي مُعَرَّسِ مِرْجَلٍ وَنُؤْياً كَجِذْمِ الحَوْضِ لَمْ يَتَثَلَّمِ
6- فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا ألاَ انْعِمْ صَبَاحاً أيُّهَا الرَّبْعُ وَاسْلَمِ
7- تَبَصَّرْ خَلِيْلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ تَحَمَّلْنَ بِالْعَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ
8- جَعَلْنَ القَنَانَ عَنْ يَمِينٍ وَحَزْنَهُ وَكَمْ بِالقَنَانِ مِنْ مُحِلٍّ وَمُحْرِمِ
9- عَلَوْنَ بِأَنْمَاطٍ عِتَاقٍ وكِلَّةٍ وِرَادٍ حَوَاشِيْهَا مُشَاكِهَةُ الدَّمِ
10- وَوَرَّكْنَ فِي السُّوبَانِ يَعْلُونَ مَتْنَهُ عَلَيْهِنَّ دَلُّ النَّاعِمِ الْمُتَنَعِّمِ

ان الكلمات التي تنتهي بها الأبيات هي:

الكلمة	القافية	نوعها من حيث المعجم
الْمُتَثَلَّمِ	ثَلَّمي	نصف كلمة
مِعْصَمِ	مِعْصَمي	كلمة
مَجْثَمِ	مَجْثَمي	كلمة
توهُّم	وَهْهُمي	نصف كلمة

(1) ديوان زهير بن ابي سلمى: 74- 76، دار صادر، بيروت.

ثَثَلَّمِ	ثُلُلَمي	نصف كلمة
اسْلَمِ	وَسْلَمِيْ	كلمة
جُرْثُمِ	جُرْثُمي	كلمة
مُخْرِمِ	مُخْرِمي	كلمة
الدَّمِ	تَ دْ دَ مي	كلمة وبعض من الاخرى
الْمُتَنَعِّمِ	نعْعِمي	نصف كلمة

فهذا المثال هو عينة صغيرة لفاعلية القافية في المستوى المعجمي ويمكن ان يلاحظ ما يأتي:

1. ان كلمات القوافي من أصول صرفية ولغوية متنوعة جمعتها القافية بأسلوب منظم وربطتها بدلالة القصيدة ووظفتها لخدمتها ايقاعياً ودلالياً.
2. ان القوافي تمثل أنماطاً مختلفة في هذه القصيدة فمنها في كلمة واحدة مثل (معصمي، بجثمي، وسلمي، جرثمي، محرمي) وكانت في أبيات أخرى تمثل جزءاً من كلمة مثل (ثُلُلَمي، وهُهُمي، نعْعِمي) وكانت كلمة وجزءاً من كلمة في البيت التاسع (تَ دْ دَ مي).

فالموازنة بين القوافي وهي جزءٌ من ايقاع البيت الشعري والكلمة الاخيرة يوحي بأن القافية تعيد تنظيم المستوى المعجمي لهذه الكلمات بما يناسب اللحظة الإيقاعية في القافية فتجعلها بؤرة ايقاعية تنصهر فيها الكلمات على وفق التنظيم الايقاعي للبيت الشعري.

3. يمكن أن يلاحظ التقارب الصوتي بين القافيتين الاولى والخامسة (ثُلُلَمي - ثُلُلَمي) وهما جزآن من كلمتين متقاربتين في الصوت (فا لمتثلّم - لم يتثلم) ولكنهما متباعدتان من ناحية الدلالة. وقد يكون هذا جزءاً من المرونة التي أعطاها النقاد العرب للقافية. وفي الوقت نفسه يوضح دقة التنبه إلى قيمة القافية ايقاعياً لديهم فهم يسعون إلى عدم تكرار الكلمة الاخيرة من البيت كي لا يحدث تطابق صوتي بين القافيتين فتؤدي إلى دخول الملل والرتابة إلى نفس المتلقي. وهذا ما جعل الشعراء يقبلون على رصد ((قوافيهم، ويرشحون لها على صور وهيئات مختلفة، ولعل في هذا ما يلفتنا إلى أن

الترشيح والارصاد، وغيرها من الوان البديع الصوتية التي ترتبط بقوافي الشعر، انما نشأت تابعة لهذه العناية التي كلف بها الشعراء، إذ كانوا يلائمون ملاءمة شديدة بين الألفاظ والغناء وما يزالون بشعرهم حتى يحيلوه انغاماً وأرقاماً موسيقية))[1] ولتحقيق ذلك في مستويات النص الشعري ((فان ضبطها يحتاج إلى إلمام دقيق بعناصرها الصوتية، من الحروف والحركات، ليحافظ على حدودها في نطاق الحيز الذي تقع فيه، وليضمن تجاوبها مع قوافي الأبيات الأخرى في القصيدة دون أن تتخلص من قيودها المعجمية والصوتية والنحوية التي تجعلها على علاقة تمتد امتداداً افقياً على مستوى البيت وتمتد امتداداً عمودياً على مستوى سائر الأبيات في القصيدة كلها)) [2]

- المستوى النحوي الصرفي:

يمثل هذا المستوى أحد الضوابط التي تفرض على القافية في التزامها الموحد داخل القصيدة ويفترض هذا المستوى أن تكون القافية ((في موقع إعرابي موحّدٍ في جميع الابيات))[3]، وهذا ما يجعل ((مجال الاستبدال محصوراً في صيغة الكلمة وهي وزنها المقطعي الذي يحكم نسيجها بصرف النظر عن نوع الحركة فيها. وليست كل الكلمات ذات التوازن المقطعي المعين صالحة للورود في هذا المكان المحدد من البيت والجملة، بل إن التوازن المقطعي للكلمة محكوم بمقياس آخر وهو المجال الدلالي الذي تنتمي اليه هذه الكلمة او تلك، وكل كلمة من مجال دلالي ما لها تعاملها النحوي الخاص بما قبلها وبما بعدها، ومن هنا نجد أن الكلمة المطلوبة محكومة بمقياس آخر هو المجال النحوي، وأعني به هنا نظام العلاقة الخاص بالكلمة، فهناك اذن أربعة مستويات متراكبة ومتداخلة تحكم ورود كلمة ما في بيت الشعر وتحدد إمكان استبدالها هي: الوزن الشعري للقصيدة، والتوازي المقطعي للكلمة، ومجالها الدلالي ومجالها النحوي))[4] ومن تداخل هذه المستويات في القافية يجعل منها البؤرة الايقاعية التي تلتقي فيها جميع مستويات النص الشعري. ولذلك فان المحور العمودي للمستوى النحوي الصرفي يفرض على القافية

---

(1) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف: 83.

(2) في العروض والقافية دراسة حول الشعر العمودي وشعر التفعيلة: 175- 176.

(3) فضاء البيت الشعري: 112.

(4) الجملة في الشعر العربي: 93.

الالتزام بحركة موحدة للروي، فاذا ما عدلت القافية من حركة إلى أخرى دخلها الخلل وسمى العروضيون ذلك بالإقواء وعدوه عيباً من عيوب القافية الموحدة كما أنهم ذهبوا إلى ((أن تكون الحالة الصرفية منسجمة بين القوافي وفي حالة اختلاف حركات حرف ما قبل الروي، فان ذلك يدعى سناداً وهو من عيوب القافية))[1]، لذلك فانهم ادخلوا تحت هذا المستوى ((خصائص التعريف والتنكير، والتذكير او التأنيث، والتقديم والتأخير، والحالة الاعرابية وعلامتها، وكل ذلك تحت الوظيفة النحوية التي تشغلها الكلمة من فاعلية او مفعولية... الخ))[2] ففاعلية القافية هنا هي جزء من ((الذاكرة الجمالية المعرفية للوعي الشعري اذ تتجسد في هذا الفضاء اللغوي الموزون المنظم أفقاً وعموداً في وحدات وتقوم بتشكيله جمالياً بحيث يكشف ذاته ويستجمعها لكي يصدر عنها المعنى))[3] وبذلك يصبح هذا المستوى في القافية تمثلاً واعياً ونسيجاً متشابكاً لكل المكونات المنطوقة والعميقة[4] وهو بلا شك - يعبر عن ((عبقرية الشاعر أن يوائم في تناسق فريد بين متطلبات العرف اللغوي للجماعة اللغوية التي يعيش بينها، والصياغة الشعرية لقصيدته، ولا يمكن الفصل بين أجزاء لحظة الخلق الشعري بحيث يمكن القول بأن صياغة البيت من الشعر تكون نتيجة لعدد من التفاعلات المختلفة التي يموج بها ذهن الشاعر، وهي عمليات ذهنية معقدة متشابكة لا يمكن تبين مراحلها وأجزائها))[5] فهذا الصراع بين الإيقاع والبنية اللغوية في القافية هو جزء من عملية الخلق والابداع الشعري التي يتمتع بها الشاعر، وهي تعمل على جعل القافية بؤرة تلتقي بها جميع روافد التشكيل الشعري (اللغة/ الإيقاع) وهذا يؤدي إلى جعل القافية تعمل على زيادة الاشباع السمعي لدى المتلقي. لهذا فإن ((حركة الروي في القصيدة العربية تثير عدداً من القضايا النحوية والشعرية التي تحتاج إلى مناقشة وإعادة نظر... لان قضية النسج اللغوي الشعري معقدة متشابكة، ولابدّ لتحليلها وفهمها من فكّ الخيوط او فكّ بعضها على أية حال))[6] وقد يكون فكّ هذه الخيوط يعتمد

---

(1) فضاء البيت الشعري: 112- 113.

(2) الجملة في الشعر العربي: 93-94.

(3) جماليات الشعر العربي دراسة فلسفة الجمال في الوعي الشعر الجاهلي، 102.

(4) ينظر: الجملة في الشعر العربي: 100.

(5) اللغة وبناء الشعر: 219.

(6) المصدر نفسه: 211.

على ((حركة الروي [التي] تكون مفتاحاً للبيت كله، لأن الكلمة في آخر البيت لابد أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب، ومن حيث التماثل الصوتي والحركي مع بقية الأبيات من جانب آخر، فهي تخدم في اتجاهين متعاونين: تركيب البيت النحوي، وإيقاع القصيدة الصوتي)) [1].

إن التداخل في المستوى النحوي الصرفي يجعل منه قيداً ثقيلاً على الشاعر ولكن مما ((يخفف من قسوة هذا القيد مرونته عند التطبيق فقد أجازوا أن تجتمع مع القافية المجرورة الياء المضافة إلى الروي، او حذف حرف العلة، اذا كان ياءً في الفعل المعتل المجزوم بالكسرة، هذا كمثال على المرونة في الموقع الاعرابي والحركة الاعرابية، يضاف إلى ذلك جواز التقديم والتأخير والفصل بين الصياغات المتصلة وصولاً إلى القافية المقصودة)) [2]. فهي تمثل جانباً صوتياً بارزاً ((يطغى على بقية أنساق العلامات المركبة في النص المرئي ليحتل مركز البؤرة المولدة لمعناه ويتعين على بقية العناصر أن تنتظم وفقاً لمقتضاه)) [3] ومن هنا ((فان القافية مع ارتباطها بالنغم الصرفية والنحوية تقوم بدورها الايقاعي)) [4] الذي تنصهر فيه مكونات النص الشعري الأخرى.

- المستوى العروضي:

يمثل هذا المستوى أحد العوامل التي تجعل من القافية نقطة البؤرة الايقاعية في القصيدة العمودية فهي تعمل على تنظيم الوزن ودورانه في زمن محدد وقد ((افترض العروضيون ان كل وزن من الاوزان الشعرية ينتهي بتفعيلة يسمونها الضرب)) [5] وهذه الاضرب تمثل جزءاً من الوزن الشعري على المحور الافقي فهي تتداخل مع القافية تداخلاً كبيراً وقد تكون الاضرب موافقة للقافية او تكون غير موافقة، ومن تكرار هذه الاضرب يتشكل المستوى العمودي للقافية فتشكل ((القوافي في مجموعاتها المتعددة او مجموعها الواحد قانوناً تراكمياً يعتمد على التكرار

(1) المصدر نفسه: 219.

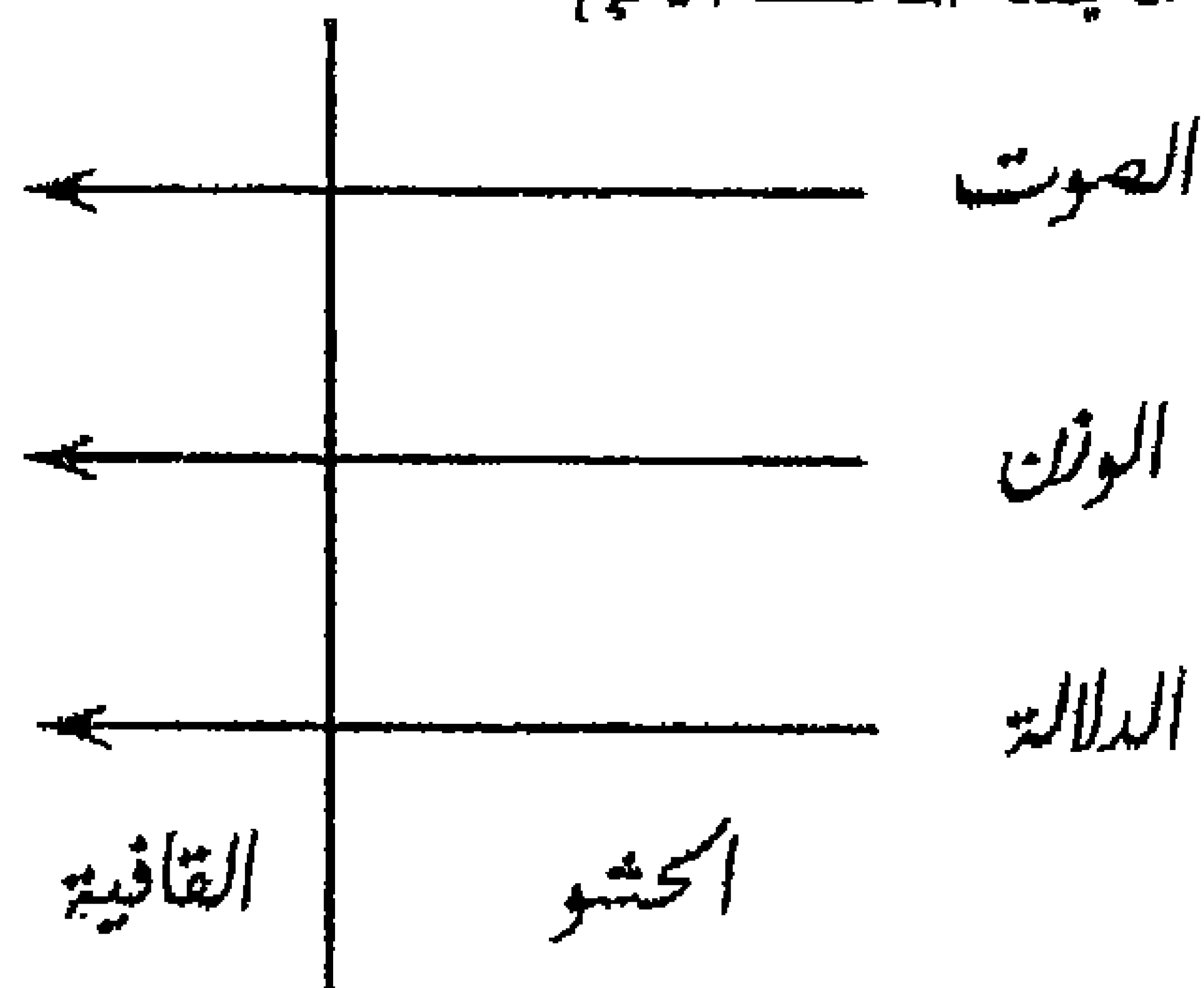
(2) فضاء البيت الشعري: 113.

(3) قراءة الصورة وصورة القراءة: صلاح فضل: 10، ط1، دار الشروق - القاهرة، 1997 م.

(4) نظرية البنائية في النقد الادبي: 50.

(5) فضاء البيت الشعري: 113.

والتشابه ويماسك بين التجربة الشعرية في النص ويفصح عن تناميها وثباتها، تنامياً رأسياً متصلاً في ذاته، متداخلاً في تقاطعه بمستوى الامتداد الافقي الاول، مما يشكل وحدة القصيدة جزئياً وكلياً، ولذلك يمكن النظر إلى عنصر القافية في النص الشعري على أنه مركز الالتقاء او نقطة التقاطع في بنية الايقاع الخارجي بين حركته الافقية وحركته الرأسية مما ينبغي الاهتمام به ودرسه كعنصر ايقاعي متميز على الرغم من انتمائه إلى جسد الوزن/ الايقاع الخارجي، وحركته العامة في كلا الاتجاهين، اضافة إلى اهميته كعنصر ربط بين البنية العامة بين خارجها وداخلها))[1] وهذا ما يجعل القافية ترتبط بالنص الشعري ارتباطاً زمانياً ومكانياً في آن واحد، ولذلك فهي البؤرة الايقاعية في القصيدة التي تدور حولها البنية الوزنية وتحاول ان تسير بمستويات القصيدة نحو الوحدة العضوية في بناء القصيدة العمودية وهذه العلاقة بين الوزن والقافية هي علاقة تلازم في التفعيلة الاخيرة من كل بيت شعري[2] ومن تطبيقات التداخل بين المحورين العمودي والافقي في هذا المستوى ما يمكن ملاحظته من تداخل مستويات النص الشعري الثلاثة في القافية وذلك ما يمثله المخطط الآتي[3]:



ولو أخذنا مثالاً على ذلك قصيدة المتنبي[4] (البسيط):

---

(1) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي: 68.

(2) ينظر: النغم الشعري عند العرب: عبد العزيز شرف، محمد عبد المنعم خفاجي: 18، دار المريخ، الرياض.

(3) ينظر: التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة : 169.

(4) ديوان المتنبي: 2/ 342.

1- وَاحَــرّ قَلْبــاهُ مِــمّنْ قَلْبُــهُ شَبِــمُ   وَمَــنْ بِجِسْمي وَحالي عِنــدَهُ سَقَــمُ

2- ما لـي أُكَتِّمُ حُبًّا قَـدْ بَـرَى جَسَـدي   وَتَـدّعي حُـبّ سَـيفِ الدّوْلَـةِ الأُمَـمُ

3- إنْ كَــانَ يَجْمَعُنَــا حُــبٌّ لِغُرّتِــهِ   فَلَيْـتَ أنّــا بِقَــدْرِ الحُــبّ نَقْتَسِـمُ

4- قَـد زُرْتُـهُ وَسُيُــوفُ الهِنْـدِ مُغْمَـدَةٌ   وَقَــد نَظَــرْتُ إلَيْــهِ وَالــسّيُوفُ دَمُ

5- فكَــانَ أحْــسَنَ خَلْــقِ الله كُلّهِــمِ   وَكَانَ أحسنَ ما فِي الأحسَنِ الشّيَمُ

فهذه القصيدة على البحر البسيط وضربها (فَعِلُنْ) ولذلك فان القافية لا تمثل وزن الضرب بل هي صوت آخر في النص الشعري ويمكن ملاحظة ذلك:

ت	الضرب	القافية
1	سَقَمُو	هو سَقمو
2	أممو	تلأ ممو
3	تسمُو	نقتسمو
4	فدمو	يوفِ دمو
5	شِيَمُو	نَشْشَيمو

ومن هذا المثال يمكن ان نلاحظ:

1. ان الضرب في الوزن الشعري لا يمثل صوت القافية ولذلك فهي تمتلك استقلالاً عن الوزن في الايقاع، لان الضرب يعتمد على تكرار التفعيلة الاخير مع تحديد عدد الحروف اما القافية فهي تعتمد على الاصوات المتكونة بين الساكنين مع الحرف السابق لها ولذلك فهي لا تعتمد على عدد محدد من الحروف.
2. تهيمن القافية على مؤخرة البيت من خلال اختراقها للوزن الشعري فهي في هذا النص تمثل تفعيلة وجزء من التفعيلة الأخرى ولكنها يمكن ان تكون في نصوص شعرية أخرى جزء من التفعيلة الأخيرة او جزء من الضرب.
3. تعتمد القافية على مجموعة من الاصوات تتكرر في نهاية البيت الشعري منها ما يكون تكراره كمياً ومنه ما يكون كيفياً ومنه ما يكون كمياً كيفياً في آن واحد.

إن هذه الفرضية لا تنطبق إلا على الشعر العمودي، اما قصيدة التفعيلة فلها زاوية نظر أخرى لأنها لا تعتمد على تكرار حرف الروي الموحد، ولذلك فان تقاطعها مع الوزن يكون على اساس المكان لا على اساس الارتباط الزماني المكاني، وهذا جعل القافية في قصيدة التفعيلة اقل رتابة وابعد عن التوقع داخل القصيدة. ففي قصيدة السياب جيكور والمدينة:[1] (المتقارب):

و تلتفّ حولي دروب المدينة
حبالا من الطين يمضغن قلبي
و يعطين عن جمرة فيه طينة
حبالا من النار يجلدن عرى الحقول الحزينة
و يحرقن جيكور في قاع روحي

فالقافية في هذا النص لا ترتبط بزمان محدد، لان البيت الشعري هنا لا يلتزم بالزمان الموحد لبناء النص الشعري، فهو في السطر الاول والثاني والثالث والخامس يتضمن على أربعة تفعيلات في حين يكون في السطر الرابع ست تفعيلات ولذلك فان تقاطع القافية مع الوزن هنا مبني على المكان وحده. دون النظر إلى زمان السطر الشعري. ((وهكذا نرى أن اساس عمل القافية يختلف تماماً بين الشكلين التقليدي والحديث، وبالتالي فان اثر القافية في المتلقي سيختلف ايضاً ويمكن ان نستنتج بشكل عام من هذا التصور، ان القافية في الشكل التقليدي تؤدي إلى تحديد حقل انتباه المتلقي وتضيقه))[2] نحو توقع تكرار مجموعة الكلمات التي تنتهي بحرف الروي الموحد.

هذا ما يحدث في قصيدة السياب ذات القافية الموحدة الوزن، فهي على بحر المتقارب وقد انتهت جميع الأبيات السابقة بتفعيلة (فعولن) ولكن انسجام الوزن مع القافية يبقى محدوداً لإنها تخلت عن حروف الروي الموحد وأعادت تنظيم القوافي ضمن هندسة جديدة.

---

(1) الإعمال الشعرية الكاملة: 1/ 224.

(2) التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة: 171، ويعني بالشكل التقليدي للقصيدة العمودية وبالشكل الحديث قصيدة التفعيلة.

اما نازك الملائكة فقد عدّت التخلي عن الانسجام في القافية من عيوب شعر التفعيلة فهي تحلل أبيات للشاعر عبدة بدوي وهي:

لكن كلامي لم يوقد شمعه
فعْلن فَعِلُن فعلن فَعْلن]
وتقطيع الشطر السابق له يجري هكذا
لملمت الاحرف جنب الاحرف
فعلن فعلن فَعِلُن فعلن فعْ]

فهي ترى ان هذا يجعل القوافي غير متجانسة ولا متساوية شكلاً، لأن وزن احدهما (فعْ) ووزن الاخر (فعْلن) والاذن لا ترتاح إلى هذا الخلط وبذلك يضيع جمال الصور وغنى التعبير في هذه الاشطر الجميلة[1].

وهذا الامر ينطبق على جميع الفنون الشعرية الأخرى التي تعتمد على هندسة خاصة في بنائها فيكون ارتباط القافية مبنياً على ما تفرضه تلك الهندسة على شكل القصيدة وانماط بنائها، وخير ما يمثل هذا الامر الموشحات، فهي مبنية على هندسة خاصة تعتمد على نمطين من التوقع داخل النص الشعري واعتمد الشعراء فيه الانسجام الايقاعي التام والتماسك الصوتي فكان هذا النوع ضرباً جديداً من الشعر وشكلاً من اشكال التطور الابداعي الذي يعتمد على الخرجات والأسماط والغصون القائمة على عنصر المغايرة الصوتية في نهاية الاسطر الشعرية[2].

ب- الوضوح السمعي:

تتميز القافية بوصفها نهاية البيت بقدر كبير من الوضوح السمعي الذي يساعد على الاستقرار الإيقاعي وجعلها بؤرة للإيقاع في النصوص الشعرية فتكون القافية نقطة الالتقاء بين الوقف في نهاية البيت والحركة التي تعبر عن بدء بيت جديد، فتصبح نقطة تتمركز فيها الخاصية الصوتية فتكون على مستوى عالٍ من الوضوح السمعي الذي تعتمد عليه النصوص الشعرية للإيحاء بدلالاتها فتسهم ((في اثراء النص بوصفها إحدى أدوات الشعرية إذ تقوم مجموعة الاصوات المكررة في سياقها بإظهار انماط ذات ابعاد فكرية تؤكد أن الشكل إنما هو استجابة

(1) ينظر: سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى: 55.

(2) ينظر: مبنى القافية وأثرها الاسلوبي في ديوان الجداول لإيليا ابو ماضي: 5.

للمضمون))[1]، فالوضوح السمعي في القافية يعني وصول اصوات الحروف واضحة إلى السمع وهذا يعتمد – مما لاشك فيه – على صفات الحروف، فهي تختلف في وضوحها وان لكل مجموعة متقاربة من الحروف نسبة وضوح سمعي، وهذا ما عبر عنه الدكتور رمضان عبد التواب بقوله: ((وليست كل الاصوات الانسانية على السواء في نسبة الوضوح السمعي، فبعضها أوضح من بعض))[2]، ولكون القافية تمثل خاتمة البيت ايقاعياً ((والخواتم من شأنها ان تكون مستوفاة الصوت، كان لابد من اضافة حروف حاملة للنغم او ذات درجة اعلى من الجهارة Sonority والوضوح السمعي)) [3] وهذا ما يجعلها تتأثر ((بالأصوات التي تشكل بنيتها المقطعة، وبخاصة الأصوات ذات الوضوح السمعي (Sonority) التي تحقق الانسجام)) [4]، والبحث عن القيمة الذاتية للأصوات لم يكن من مستجدات الدرس الصوتي الحديث، وقد تنبه على ذلك ابن جني في كتابه الخصائص فقد ذكر الدكتور محمد مفتاح في هذا السياق أنّ ابن جني ((جعل الصاد أقوى من السين، لان الصاد هي لما فيه أثر مشاهد يرى مثل الصعود إلى الجبل والحائط والصاد أقوى صوتياً من السين لما فيه من الاستعلاء، وقد نستشف من وراء اسناده معاني ذاتية للأصوات ببعض المقاييس)) [5] ومن هذه المقاييس التي ذكرها الدكتور:

- طبيعة تلفظ بعض الاصوات
- الحافز السمعي[6]

وقد لاحظ الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ان ما ((يساعد على قوة الوضوح السمعي تكرير حرف بعينه في القصيدة، وهذا الوضوح في الاسماع والقوة في النطق يجعل كلمة القافية منبورة نبراً دلالياً يهدف إلى اظهار هذه الكلمة بذاتها في البيت لتعلق غرض بها))[7]، وهذا التكرار الحاصل في القصيدة لابد ان يكون له ارتباط بروي القصيدة الذي يعمل على

---

(1) المصدر نفسه: 6.

(2) المدخل إلى علم اللغة: 101.

(3) في التنظيم الإيقاعي للغة العربية: نموذج الوقف، 181.

(4) مبنى القافية وأثرها الإسلوبي في ديوان الجداول لإيليا ابو ماضي: 6.

(5) تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص: 33.

(6) ينظر: المصدر نفسه، 34، والخصائص: 1/ 65.

(7) الجملة في الشعر العربي: 120.

زيادة الوضوح السمعي لذلك الحرف ومن القصائد التي يمكن ان نستشهد بها في هذا الموضوع قصيدة البحتري السينية والتي تميزت بقوة الوضوح السمعي في حرف السين الذي ناسب موضوع القصيدة ومعناها العام. فالدكتور شوقي ضيف يرى ان ((البحتري استطاع ان يستخرج من القيثارة القديمة للشعر كل ما يمكنه من مهارة فنية للصوت والموسيقى، واقرأ له قصيدته السينية التي يصف فيها ايوان كسرى فانك ستراع حين تراه لا يكتفي بالتوافق الصوتي بين بعض الكلمات او بعض الحروف في بعض الأبيات بل هو يعمم هذا التوافق في القصيدة كلها))[1] ففي قوله[2] (الخفيف):

صُنْتُ نَفْسِي عَمّا يُدَنّس نفسي وَتَرَفّعتُ عن جَدا كلّ جِبْسِ
وَتَماسَكْتُ حَينَ زَعزَعَني الدّهر التماساً منهُ لتَعسِي، وَنُكسي
بُلَغٌ مِنْ صُبابَةِ العَيشِ عندِي طَفّفَتْها الأيّامُ تَطفيفَ بَخْسِ
وَبَعيدٌ مَا بَينَ وَارِدِ رِفْهٍ عَلَلٍ شُربُهُ، وَوَارِدِ خِمْسِ
وَكَأنّ الزّمَانَ أصْبَحَ مَحْمُو لاً هَوَاهُ مَعَ الأخَسّ الأخَسّ

فقد استطاع البحتري ان يعبر عن توافق ايقاعي دلالي بين مضمون القصيدة وشكلها فهو يختار ((لنفسه قافية ثلاثية في القصيدة كلها حتى يطرزها بهذا التنميق والوشي البالغ، والإنسان لا يتابع البحتري في هذه القصيدة حتى يشعر في وضوح بانه يسمع الصوت من جهة ويبصره من جهة أخرى، فهو مجسَّم في شكل رائع. وقد وصل صاحبنا إلى هذا التجسيم لا عن طريق القافية وحدها، بل عن طريق التوفيق في الملاءمة بينها او بعبارة ادق بين الحرف الاخير منها وهو السين، وبين الكلمات الأخرى في أبيات القصيدة كلها))[3]، وهذا التوافق الحاصل بين صوت السين المكسور في القافية والكلمات الأخرى في القصيدة أدى إلى تراكم صوتي يسعى إلى زيادة الوضوح السمعي في القافية ويبرزها واضحة لدى المتلقي

(1) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 86.
(2) ديوان البحتري: 2/ 1152.
(3) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 87 – 88.

فالبحتري هنا لم يكتف ((بالإكثار من حرف السين في القصيدة، بل جنح إلى فكرة ربما كانت اكثر تعقيداً من سابقتها، وهي فكرة الاكثار من حركات الكسر في الكلمات، وبذلك اوجد مجانسة واسعة بينها وبين القافية))[1]، وهذا ما يجعلها متسمة بالوضوح السمعي وهذا يسهم في ابراز الحالة الوجدانية التي تختبئ داخل الشاعر، وبذلك تكون هذه الحال محسوسة وملموسة من لدن المتلقي فالوضوح السمعي في القافية لا يقف عند حرف الروي إذ ((لا تنحصر فاعلية الايقاع في القافية على حرف الروي فحسب بل على جميع الاصوات التي تتشكل منها القافية فتسهم حروف التأسيس والدخيل والردف والوصل والخروج في الفاعلية الايقاعية للقافية))[2]" بل ان الحركات التي تلتزمها حروف القافية تسعى بشكل كبير لزيادة الوضوح السمعي وزيادة الاستقرار الايقاعي في القافية وجعلها نقطة البؤرة الايقاعية في القصيدة.

ان ما يزيد من فاعلية الوضوح السمعي في القافية العربية هو نشأتها مرتبطة بالطبيعة الشفوية للشعر العربي وهذا ما جعل ((الحضارة العربية بدأت حضارة سماعية... وحين جاء الإسلام غَذّى هذه الظاهرة بالقرآن ووسائل تلقيه وترديده وانحيازه إلى السمع قبل البصر، وحين انتشرت الحضارة لم تتخلص من هذين الرافدين، بل جعلتهما سمتين من سماتها الحضارية في كل العصور))[3]" وهذا ما جعل الشاعر العربي يعتمد على الالقاء وسيلة لإيصال شعره واعتماد المتلقي العربي على السماع وسيلة لتلقي القصيدة الابداعية وبالتالي أصبح الشعر العربي في أولياته مادة مسموعة أكثر منها مادة مقروءة وهذا ما دعا الشعراء في أغلب القصائد إلى الاعتماد على الوضوح السمعي في القافية بوصفه عنصراً فاعلاً للتأثير في المتلقي نحو تلقي الصور الشعرية والمعاني المقصودة في القصيدة. ولذلك فإن ((المتتبع للقافية بالدرس والتمحيص سيجدها سمعية موسيقية اذ لا توضع اعتباطاً وكيفما اتفق، بل تكون ملتحمة بالبيت الشعري بشكل جوهري، مكملة له تسبغ عليه موسيقى خارجية وداخلية، وتكون ذات

---

(1) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 88.

(2) الايقاع أنماطه ودلالاته في ديوان الجداول: عفراء سامي عبود: 87، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة ديالى.

(3) نظرات في الشعر العربي المعاصر: عبدة بدوي: 34، دار قباء، 1998 م.

سياق محكم بإتقان تتساوق فيه ضمن الحروف والحركات))[1]" وهذا ما جعلها ((تحتاج إلى ميزان أدق من ميزان البيت، لشدة ارتباط وقعها بالأذن، فأي انحراف للوضوح السمعي في القافية... تشعر به الأذن ولا تكاد تستسيغه))[2]" لأنها تطغى على ايقاع البيت الشعري من خلال التوازن بين الوقفة في نهاية البيت والحركة التي يبدأ بها البيت الذي يليه. ولذلك قام الباحث محمد الهادي الطرابلسي بإحصائية حول مخارج أصوات العربية فيما يتصل بالقوافي فوجد أن ((استخدام الحركات مجاري كان في القديم حسب درجات متصاعدة فيها (الكسرة، الضمة، الفتحة) فضلاً عن أنه كان متناسباً تناسباً واضحاً مع درجة القوة فيها ((الكسرة أقوى من الضمة، والضمة أقوى من الفتحة))[3]" وهذا يتناسب مع الوضوح السمعي الذي كان الشاعر يؤكده في قصائده ويسعى لجعله عنصراً فاعلاً في المتلقي.

أما في قصيدة التفعيلة فان ((للقافية دورها الفعال في موسيقى القصيدة الجديدة التي تحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً ونوعياً ومحسوباً))[4] ' فقد ذهبت نازك الملائكة إلى أن هذا الشعر ((يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوفرة في شعر الشطرين الشائع، ان الطول الثابت للشعر العربي الخليلي يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية ويعطي القصيدة ايقاعاً شديد الوضوح، بحيث يخفف ذلك من الحاجة إلى القافية الصلدة الرنانة التي تصوّت في آخر كل شطر فلا يغفل عنها انسان))[5] ومن ثم ترى ان شعر التفعيلة ((ليس ثابت الطول وإنما تتغير اطوال اشطره تغيراً متصلاً، فمن ذي تفعيلة إلى ثان ذي ثلاث إلى ثالث ذي اثنين وهكذا، وهذا التنوع في العدد، مهما قلنا فيه يصيّر الايقاع اقل وضوحاً ويجعل السامع اضعف قدرة على التقاط النغم فيه، ولذلك فإن مجيء القافية في آخر كل شطرٍ سواء أكان موحدة أم منوعة يتكرر إلى درجة

---

(1) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام: صاحب خليل ابراهيم، 205، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000 م.

(2) القافية تاج الإيقاع الشعري: 53.

(3) خصائص الأسلوب في الشوقيات: 41.

(4) عضوية الأداة الشعرية: فنية الوسائل ودلالة الوظائف في القصيدة الجديدة: محمد صابر عبيد، 158، ط1، دار مجد لاوي، عمان - الأردن، 2007 م.

(5) قضايا الشعر المعاصر: 164.

مناسبة، يعطي هذا الشعر الحر شعرية اعلى ويمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له))[1]" ومن ثم تقارن - نازك الملائكة بين قصيدتين احداهما لصلاح عبد الصبور والأخرى لنزار قباني وكلاهما على (الكامل) فتصل إلى حقيقة ((ان القافية ركن مهم في موسيقى الشعر الحر لأنها تحدث رنيناً وتثير في النفس انغاماً وأصداء))[2]، وهذا ما يؤكد قيمة الوضوح السمعي للقافية وفاعليتها في تلقي التصوير الشعري عند السامع. وهذا الامر قد يعود إلى تغير أنماط التلقي من السماع إلى القراءة ((ولعل أبرز هذه الظروف ما يتعلق بثورة وسائل الاتصال وضعف اتكاء الشاعر - تبعاً لهذا - على الإلقاء وسيلة لايصال شعره وبالتالي اتكاء المتلقي على السماع لتسلم الرسالة الابداعية، وآل الامر في النهاية إلى أن يصبح الشعر في كثرته مادة للقراءة وللقراءة الفردية غالباً، ثم للقراءة الصامتة في كثير من الاحوال، وإذا أصبحت الاشعار مادة للقراءة الصامتة فان التركيب الوزني يضعف، ويحصل فيها نوع من الرنين الغامض، وعندئذ نتوجه بانظارنا إلى ما فيها من مجاز ورمز وأسطورة. أي إلى التصوير المنظور لا إلى التصوير المسموع))[3] ولذلك أصبح التلقي في الوقت المعاصر مرتبطاً بالتلقي السماعي / البصري فضعف فيه الوضوح السمعي وزاد فيه الترابط البصري السماعي لتخيل المعاني والصور في النصوص الشعرية.

ثالثاً: فاعلية الالتزام الايقاعي في القافية:

أ- فاعلية التصريع:

يعدُ التصريع أولى محاولات الشاعر لتنبيه المتلقي وتوظيف الايقاع لبناء الجمل الشعرية، ومن ثم تصبح القصيدة ومنذ البيت الاول (المطلع) عبارة عن وقفة ايقاعية تتمتع بحسن التنظيم وجمال الارتباط الدلالي الايقاعي في النص الشعري. وقد حاول النقاد والعروضيون العرب ان يفرقوا بين التصريع والتقفية، فعدّوا التصريع ((ما كانت عروض البيت فيه تابعة

(1) المصدر نفسه.

(2) المصدر نفسه: 165.

(3) ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، 21.

لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته))[1] أي أن التصريع يكون بالحاق العروض بالضرب، ويكون اما بزيادة تفعيلة العروض او نقصانها لتلائم تفعيلة الضرب والتي تمثل القافية في جميع الأبيات في القصيدة، اما التقفية فهي ((ان يتساوى الجزءان من غير نقص ولا زيادة، فلا يتبع العروض الضرب في شيء إلاّ في السجع خاصة))[2]، وبذلك تختلف التقفية عن التصريع عند العروضيين بوصفها ((مجرد اتفاق العروض والضرب وزناً وقافية دون إدخال أي تغيير في العروض زيادة او نقصاً))[3]، ففيها لا يحدث توافق ايقاعي بين العروض والضرب وهذا التوافق الذي يحدثه التصريع بين العروض والضرب وهما آخر تفعيلتين من الشطر الاول ومن الشطر الثاني يجعل من البيت أشبه بنغمة ايقاعية مترددة على أزمان متساوية وبرنّة متقاربة وهذا ما يحدث عند وجود انواع من الأضرب توافق انواعاً من الأعاريض دون سواها، وهذه الرنّة الايقاعية في وسط البيت تمهد أذن المتلقي إلى الخاتمة الايقاعية المرتقب الوصول إليها وهي القافية، وهذا ما دعا ((الشاعر يجتهد في تجويد المطلع واخراجه اخراجاً جميلاً رشيقاً يطرب المتلقي ويهزه ويؤثر فيه)) [4]، وهو ما يجعل التصريع عنصراً فاعلاً في المتلقي ((فدخول الشاعر في الوزن والقافية إعلان من أول البيت في القصيدة بمجاوزة النثر والعدول عنه وتنكب طريقه، ولعل هذا هو الذي دفع الشاعر القديم إلى التصريع في أول بيت من أبيات القصيدة، وهو بذلك أيضاً يعقد اتفاقاً مع سامعيه على نوع المقطع الذي اختاره للوقوف عليه في نهاية الأبيات المقفاة وعلى السامعين أن يهيئوا انفسهم لتلقي متشابهات هذا الصوت المختار))[5] وهذا ما تنبه عليه قدامة بن جعفر عندما قال: ((فان الفحول والجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه وربما صرعوا أبياتاً أخرى من القصيدة بعد البيت الاول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره))[6] وهذا نابع من وظيفة التصريع وفاعليته في النص

---

(1) العمدة: 1/ 145. وينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 253، وميزان الذهب في صناعة اشعار العرب: 21، مكتبة النقاء، بغداد – العراق، 1979 م.

(2) المصدر نفسه: 1/ 146.

(3) فن التقطيع الشعري والقافية: 53.

(4) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، محمد الواسطي، 278، ط1، دار نشر المعرفة، الرباط، 2003 م.

(5) الجملة في الشعر العربي: 37، وينظر: العمدة، 1 / 146.

(6) نقد الشعر: 86.

الشعري فهو ((قيمة صوتية تتولد مما فيه من توازن عروضي وتقابل موقعي وتماثل في التقفية، وله إلى جانب هذا قيمةٍ بلاغية لأن المبدع، إنما يصرع أول القصيدة ليعلم السامع أن كلامه شعر وليس نثراً))[1] وهذا ما أشار اليه قدامة بن جعفر حينما قال: ((انما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك لان بنية الشعر انما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر اكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر)) [2].

ان فاعلية التصريع إذن تحدث من وجهين:

الاول: هو التوازن الوزني بين العروض والضرب مما يحدث رنّة ايقاعية واضحة في أول القصيدة وهذا ما يجعل ((التصريع في حقيقته ليس الا ضرباً من الموازنة والتعادل بين العروض والضرب يتولد منها جرس موسيقي رخيم، وهو لذلك من أمس الحلى البديعية بالشعر، واقربها اليه نسباً واوثقها به صلة)) [3].

والآخر: ان التطابق بين روي العروض والضرب يُنبِئ عن دلالاتٍ واضحة في القصيدة يعبر فيها الشاعر عن بدء التشكيل الايقاعي والوزني للقصيدة ويمهد اذن المتلقي إلى ذكر القافية ويبدأ ذلك من الشطر الاول أي من العروض وقد يخرج ذلك إلى مرحلة الارتباط بين البنية الايقاعية والدلالية في القصيدة فحينما ((نرهف آذاننا للإنشاد من شاعر معروف فأول ما نتشوف إليه ونترقبه منه هذا التصريع الذي يشبه مقدمة موسيقية خفيفة قصيرة، تلهب احساسنا، وتهيئنا لاستماع قصيدته، وتدلنا على القافية التي اختارها، فان اغفله او اتى به رديئاً أو ركيكاً، خيّلَ الينا ان شيئاً من الجمال ترك مكانه شاغراً)) [4] وبهذا يكون عمل التصريع عملاً مزدوجاً بين التوظيف الايقاعي والتوظيف الدلالي ويختلف ذلك حسب موقعه، فاذا جاء اول القصيدة كان بمثابة النغمة الموسيقية الاولى التي تصدم المتلقي وتهيّئه لتلقي القوافي القادمة اما اذا جاء في وسط

---

(1) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين: 278.

(2) نقد الشعر: 90.

(3) الشعراء وانشاد الشعر: علي الجندي، 134، دار المعارف، مصر.

(4) المصدر نفسه.

القصيدة فيعمل على التمركز الدلالي اولاً، فيفصح بوجود انتقال في معنى القصيدة، او انتقال من غرض إلى غرض آخر، وهذا التنبيه إلى الدلالة أو إلى تغير الغرض يعتمده الشاعر عبر التأكيد الايقاعي الحادث من التصريع. وهذا ما جعل ((الافضل عندهم ان يأتي به الشاعر في اثناء القصيدة بعد التصريع في أولها، اذا خرج من قصة إلى قصة او من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، إلى غير ذلك من الاغراض، فيكون كانه شرع في قصيدة جديدة)) [1] وقد علل الدكتور علي الجندي اللجوء إلى هذا النمط من الايقاع إلى ((ان القصيدة عندهم كانت تتألف من عدة اغراض تقليدية، فمتى انتهى من غرض بدأ مطلعاً جديداً لغرض جديد، والشعراء المحدثون ومن والاهم لم يحسّو الحاجة إلى ذلك، لعنايتهم بتلاحم الأبيات واعتبارهم القصيدة، وحدة فنية غالباً ولهذا قللوا منه في الوسط، وإن حرصوا عليه في البدء)) [2] ولذلك فإنهم استحسنوا التصريع اذا كان في أول القصيدة لأنه يفرق بين أولها (المطلع) وبين سائر ابياتها وكذلك اذا كان هنالك ارتباط بين التصريع وتحول القصيدة من غرض إلى آخر ليكون ايذاناً بهذا الانتقال [3].

ان اوضح ملامح الترابط الايقاعي الدلالي في التصريع هو ما يحدث في التصريع الداخلي الذي يحدث ما بعد المطلع وقد أشار التنوخي إلى أن ((التصريع في غير البيت الأول كثير، وليس عيباً، بل هو دليلٌ على البلاغة والاقتدار على الصنعة، ويستحب أن يكون ذلك عند الخروج من قصة إلى قصة)) [4] ومن الشعراء الجاهليين الذين أكثروا من هذه الظاهرة الايقاعية في قصائدهم امرؤ القيس ((ولم يقتصر التصريع عنده على مطلع القصيدة، وانما تعدى إلى أبيات مختلفة فيها، ففي المعلقة نجد التصريع)) [5] يبدأ مع المطلع[6].

---

(1) الشعراء وانشاد الشعر: 133.

(2) المصدر نفسه.

(3) ينظر: اصول النقد الأدبي، مصطفى ابو كريشة، 398.

(4) كتاب القوافي، التنوخي: 48.

(5) ابداع الدلالة: 41.

(6) الديوان: 15.

1. قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

ثم يكرر هذا الامر في أبيات أخرى من القصيدة ومنها[1]

26. أفاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ وإنْ كُنْتِ قَدْ أزْمَعْتِ صَرْمِي فَأجْمِلِي

وقوله[2]

28. أغَرَّكِ مِنِّي أنَّ حُبَّكِ قَاتِلِي وأنَّكِ مَهْمَا تَأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَلِ

وقوله[3]

55. ألاَ أيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ ألاَ انْجَلِي بِصُبْحٍ، وَمَا الإصْبَاحُ مِنكَ بِأمْثَلِ

والملاحظ عند امرئ القيس في هذه الأبيات أمران:

الاول: ان الشاعر في هذه القصيدة التزم تفعيلة (مفاعلن) في العروض والضرب وهذا التوافق بين العروض والضرب لم يحدث نتيجة التصريع وانما هو جزء من وزن القصيدة الذي التزمه. في هذا التصريع هو: اعادة حرف الروي فقط ففي هذه الأبيات يمكن أن تقترب من التقفية – على وفق المفهوم السابق – اكثر من مما تقترب من التصريع.

والآخر: ان الشاعر لم يتحول من غرض إلى غرض آخر اومن معنى إلى معنى آخر بشكل واضح وهذا ما دعا الدكتور محمد العبد يرى ان في ((اغلب الظن ان الشاعر لا يعمد إلى التصريع في شعره عمداً، وانما تأتيه الجملة الموسيقية الاولى (الشطر الاول) على ضرب معين فيلحق به العروض وزناً وتقفية، وهذا الالحاق لا يكون كذلك على حساب المعنى)) [4].

---

(1) الديوان: 23.

(2) الديوان: 23.

(3) الديوان: 31.

(4) ابداع الدلالة: 42.

ان فاعلية الالتزام الايقاعي في التصريع لا يمكن ان تكتمل الا بوجود قصدية التصريع عند الشاعر وهذا الامر لا يمكن الوثوق به عند الشعراء القدماء، فهو مرهون على حسن استقراء النصوص الشعرية وتتبع مواضع التصريع وارتباطها بمتغير الاغراض أو المعاني في القصائد. ولكن ما يمكن الوثوق به في هذا الموضع هو أن اعادة التصريع من الشاعر يحدث بوصفه جزءاً من التراكم الايقاعي الذي طالما كان يؤكده الشاعر الجاهلي وهذا ((مما يؤكد ايضاً استحسان الوقف على آخر الشطر الاول. ان التصريع يقتضي احياناً أن يغير صيغة العروض فيجعلها مثل صيغة الضرب ويستصحب اللوازم في الموضعين)) [1] ومن القصائد التي أعاد فيها امرؤ القيس التصريع وزناً وروياً قوله[2]:

الا انعم صباحاً أيها الطلل البالي وهل يعمن من كان في العصر آلخالي

فيقول الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ((فقد جعل في نصف البيت (مفاعيلن) كآخره بسبب التصريع ولولا ذلك لكان في نصف البيت (مفاعلن) مقبوضاً، الا تراه يقول في هذه القصيدة[3]:

فلَو أن ما أسعى لِأدنى مَعيشَةٍ كَفاني، ولَم أطلُب، قَليلٌ مِنَ المالِ

فوزن معيشة (مفاعلن) وقد أتى فيها بتصريع بعد البيت الاول فقال[4]

ألا إنني بالٍ على جَمَلٍ بَالِ يَقُودُ بِنَا بَالٍ وَيَتْبَعُنَا بَالِ

فأتى في العروض (مفاعيلن)))[5].

والذي يعنيني هنا هو ليس عدد مرات التصريع في القصيدة، وانما ما اريد البحث عنه هو: هل استطاع الشاعر ان يوظف الالتزام الايقاعي – والتصريع جزء منه – في التصوير الشعري؟

---

(1) الجملة في الشعر العربي: 35.

(2) الديوان: 41.

(3) الديوان: 53

(4) الديوان: 49.

(5) الجملة في الشعر العربي: 35-36.

نغمية تتكرر من وقت لآخر لكي تحدث توازناً موسيقياً في القصيدة كلها)) [1]. والوقفات الداخلية او ما تسمى بالتقفية الداخلية لم تكن بعيدةً عن القصيدة العمودية كما سنلاحظ ذلك في الفصل الثالث. وهو يقترب أيضاً مما كان معروفاً في الموشحات واعتمادها على أسلوب المغايرة في ازمان الوقف الذي اعتمده الوشاحون في نظم موشحاتهم المعتمدة على أوزان مختلفة وقواف مختلفة ووقفات ايقاعية مختلفة نتيجة لاختلاف الأوزان والقوافي.

ج – فاعلية لزوم ما لا يلزم

يمثل تكرار القافية نوعاً من الالتزام يفرضه الشاعر على نفسه وهذا الالتزام ((هو نوع من التقييد الصوتي يلزم الشاعر نفسه فيه، ويضع بناء القافية في دائرته ويلتزم قبل صوت الروي معه، حرفاً مخصوصاً او حركة معينة)) [2]، ويكون ذلك مما تلزمه القافية من لوازم لا يفتقر إليها حشو البيت[3]، وقد أشار حازم القرطاجني إلى ((أن القوافي لابدّ فيها من التزام شيء او أشياء. وتلك الأشياء حروف وحركات وسكون، فقوافي الشعر يجب فيها ضرورة على كل حال اجراء المقطع وهو حرف الروي على الحركة أو السكون))[4]، ولعل تكرار الاصوات اللغوية التي تتمتع بها القافية هو جزء من الالتزام الايقاعي الذي يكون سبباً في احداث النغم في الأبيات وهو المسؤول عن الايقاع الموحد، ووحدة النغم في القصيدة[5] وقد ذهب الدكتور إبراهيم أنيس إلى أنّ ((من الواجب الا تحدّ القافية، في أطول صورها، وانما الواجب ان يشار إلى أقصر تلك الصور وإلى اقل عدد من الاصوات يمكن ان تتكون منه فمن السهل أن تقول ان القافية لا يصح أن تقل عن عدد كذا من الاصوات التي تتردد في أواخر الأبيات وليس من السهل أن تزعم ان عدد اصواتها لا يزيد على قدر معين، لأنه لو أمكن أن تتكرر أصوات نصف شطر دون اخلال

(1) الشعر العربي المعاصر: 120.

(2) هندسة المقاطع الصوتية: 373.

(3) ينظر: العروض والقوافي عند ابي العلاء المعري، محمد عبد المجيد الطويل، 131، دار غريب، القاهرة – مصر، 2006 م.

(4) منهاج البلغاء: 271.

(5) ينظر: موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية: حسني عبد الجليل يوسف: 1/ 140، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989 م.

بالمعنى ودون تكلف او تعسف لصحّ أن تسمي كل تلك الاصوات المكررة قافية، وعلى قدر الاصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل، وقد عدّ القدماء كثرة الاصوات المكررة براعة في القول))[1]" وفي هذا اشارة واضحة إلى فاعلية الالتزام الصوتي فهو يزيد النص جمالاً ايقاعياً ويعبر عن قدرة الشاعر وبراعته ((فيكشف عن قدرةٍ وتمكّنٍ من جانب، ثم عن مطاوعة العربية وامكاناتها المتعددة التي تستجيب للشعراء المبدعين الذين يستطيعون استخراج هذه الامكانات الكثيرة بموهبتهم الفذة وقدرتهم الخلاقة))[2]" مما يجعل من الالتزام عنصراً فاعلاً في بناء القافية فهو يؤدي دوراً مهماً في خلق الشعرية وذلك لأنه يؤدي إلى بنية التوازي التي يحظى بها الصوت منسجماً مع الدلالة، ويعبر عن الوظيفة الدلالية التي تؤديها القيم الصوتية المتكررة في نهايات الأبيات الشعرية[3].

تتميز القافية في الشعر العربي بنوعين من الالتزام:

الاول: ما يسمى بالكمال الموسيقي[4]" وهو ما وضعه الدكتور إبراهيم أنيس وجعله في أربع مراتب وقد رتبها ترتيباً تصاعدياً:

1. تبدأ بالقافية المقيدة التي سبق رويّها بحركة قصيرة ولا تلتزم هذه الحركة في أبياتها، وتلك هي أقصر صور القافية.
2. يليها تلك القافية المقيدة التي تلتزم في أبياتها الحركة القصيرة قبل الروي وربما كانت القافية المطلقة التي لا تلتزم فيها هذه الحركة في مستوى واحد معها في الناحية الموسيقية.
3. يليها القافية المطلقة التي تراعى فيها الحركة القصيرة قبل الروي، ومثلها في مستوى واحد تلك التي يسبق رويّها بواو المد وياء المد مع التناوب بينهما.
4. يليها تلك القافية التي يسبق رويّها بحرف معين يلتزم في كل أبيات القصيدة[5].

---

(1) موسيقى الشعر، 273- 274.

(2) البناء العروضي للقصيدة العربية: 187.

(3) ينظر: مقومات عمود الشعر الاسلوبي في النظرية والتطبيق: 193.

(4) ينظر: موسيقى الشعر، 298.

(5) ينظر: المصدر نفسه.

المبحث الثاني

القافية والمعنى

أولاً: القافية موحياً دلالياً:

لا تقف فاعلية القافية عند المستوى الصوتي الايقاعي فحسب بل تتجاوز ذلك لتصبح عنصراً فاعلاً في بناء القصيدة وتوجيه الدلالات الشعرية، فهي ((تقوم بدور كبير في اختيار الصور التي تتشكل منها القصيدة، وكلما كانت الكلمات المشتملة على روي القصيدة متباعدة في مجالاتها الدلالية كان ذلك أدعى إلى ضم المتباعدات في إطار واحد، لأن الشاعر حينئذ مضطر إلى محاولة التوفيق بين هذه المتباعدات والتماس أوجه المشابهة والتآلف التي تسوّغ جميع هذه الصور جنباً إلى جنب في قصيدة واحدة مما يقيم توازناً بين عناصرها المختلفة من صور وتعبير وموسيقى))[1]، فهي تساعد على الايحاء ((بالمعنى الجميل أو انها تحور الفكرة الشعرية إلى ما هو أجمل من الاصل، وليست القافية حجر عثرة أمام الشاعر، بل على العكس فهي تبعده عن الفوضى والضياع في خضم المعاني الشعرية المتشعبة))[2]، وهذا ما جعل ((دقة تركيب القافية بشكل تصويري هي التي أضفت على موسيقى الشعر العربي روعة يندر أن نجدها في عروض اللغات الاجنبية، ولذلك افرد الباحثون لها فصولاً خاصة، بل وكتباً خاصة، فكل البحور الشعرية في كفة والقافية في كفة أخرى توازيها، وقد اهتم العرب بدراسة القافية اكثر من دراسة البحور ذاتها)) [3]، وهذا ما يدعو إلى محاولة الكشف عن أثر القافية في التصوير الشعري اعتماداً على أن دور القافية في البيت يتضمن ((بالضرورة علاقة دلالية بين وحداتها وتحليلها يؤدي إلى التعرف على الوحدات الصرفية والنحوية المكونة لها ومدى اتفاقها أو اختلافها فيما بينها، ومهما كانت درجة استعمال الشعراء لهذه المكونات الصرفية أو النحوية أو ترفّعهم عليها، فإن جمال القافية يكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى، وليست القافية سوى نموذج مكثف

---

(1) اللغة وبناء الشعر: 218.

(2) فن التقطيع الشعري والقافية: 222.

(3) المصدر نفسه.

للغة الشعر كلها التي تعتمد على التوازي في بنيتها العميقة)) [1]" وهذا الامر لا يقف عند القصيدة العمودية بل ينسحب ايضاً على قصيدة التفعيلة.

ان ما يهم البحث في هذا المجال هو إلى أيّ مدى يمكن للقافية أن تسهم في تشكيل الدلالة او توليدها؟[2]

إن القافية ترتبط بالمعنى ارتباطاً وثيقاً فهي ترتبط بما ((يسبقها من الكلمات ارتباطاً عضوياً، بحيث تسوق الافكار والمعاني اليها، وتكون هي أحق بهذا الموضوع دون غيرها ؛ فليس الهدف من القافية هو مجرد التوحيد بين أبيات القصيدة في حرف الروي وإن أحسّ القارئ باجتلابها واستدعائها وانما هي تدخل في سياق الكلام كله وتؤدي وظيفتها مع ما يجاورها من كلمات)) [3] ولهذا فإن فاعلية القافية ((لا يمكن لها ان تكتفي بدور الضابط الموسيقي المجرد، وإلاّ فإن القصيدة تفقد بذلك جزءاً مهماً من حيويتها وقوة ادائها، اذ لابدّ لها ان تشترك اشتراكاً فاعلاً في التشكيل الدلالي كي تحتفظ بموقعها وتكتسب رصانة خارج اطار إمكانية استبدالها، بل يمكن ان يقابلها صوتياً، ويحافظ فقط على الاتساق العام للقصيدة)) [4]" فتكون القافية الجيدة هي التي تضبط المعنى وتحدده تحديداً كاملاً فتعمل على شدّ البيت شداً وثيقاً بكيان القصيدة العام، ولولاها لكانت القصيدة محلولة مفككة[5].

إن البحث عن فاعلية القافية دلالياً لم يكن وليد اليوم فقد ((أدرك النقاد والمنظرون العرب القدماء قيمة القافية ووظيفتها الدلالية وعلاقتها وتلاحمها بالبنية التركيبية والدلالية للبيت الشعري، فلا تجيء دخيلة متكلفة)) [6]" وهذا التنبه من النقاد القدماء إلى ((الاثر الموسيقي الذي تحدثه القافية وإلى ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة القصيدة معنى ومبنىً ارتباط موسيقا الشعر الملحّن بمعناه، والغرض الذي نظم فيه)) [7] فهذا ابن طباطبا العلوي يريد

---

(1) نظرية البنائية في النقد الادبي: 390- 391.

(2) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، 86.

(3) اصول النقد الأدبي: طه مصطفى ابو كريشة، 393.

(4) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية: 86- 87.

(5) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 221.

(6) الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري: 134.

(7) القافية والاصوات اللغوية: 94.

من الشاعر ان ((تكون قوافيه كالقوالب لمعانيه، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها، ويكون ما قبلها مسبوقاً إليها، ولا تكون مسبوقة إليه، فتعلق في مواضعها، ولا توافق ما يتصل بها، وتكون الالفاظ منقادة لما تراد له، غير مستكرهة ولا مُتعبةٍ مختصرة الطرق، لطيفة الموالج، سهلة المخارج))[1]، فابن طباطبا في هذا النص يلتفت إلى ما في القافية من فاعلية في بناء النص الشعري فهي قواعد هذا البناء ولا يمكن ان يعلو إلاّ بالاتكاء عليها، ولذلك تكون مما ينبغي الاعتناء بها والالتفات إلى دورها الدلالي والايقاعي، فقد تكون ((للنغمات الايقاعية الصوتية في القافية ما يشاكل معاني واغراض، وان منها ما هو أشكل بالمعاني والاغراض من سواه، وبالطبع فان منها كذلك ما لا يصلح في هذه الاغراض والمعاني، أي ان الايقاعات الناشئة عن القافية تتفاوت في تناسبها مع المعاني والاغراض، بين الحسن والقبح إلى اقصى طرفيها، وهو يريد من ذلك الطرف الأحسن في هذا التناسب)) [2]، فهو يتجاوز هنا مفهوم التناسب بين الحركات والسكنات في أحرف القافية إلى نظرة جديدة تتجه نحو العمق في دراسة القافية فيواشج بين اختيار القوافي ومناسبتها مع المعاني، وهذا فكر متقدم في الالتفات إلى قيمة القافية بوصفها بنية فاعلة في التصوير الشعري لأن مفهوم الصنعة عند العلوي فيه تأكيد قيمة القافية والبحث عما يناسب الأبيات والمعاني من قوافٍ تكون لها مكملة، فهو يرى أن الشاعر كالنسّاج الحاذق الذي يعمل على نسج ما يريد معتمداً في ذلك على التناسب بين الادوات[3]، ويتجاوز ذلك إلى البحث عن الصيغ الصرفية التي تبنى عليها القافية ويرجعها إلى سبع صيغ ويحاول أن يجد رابطاً بين شكل القافية والمعنى الذي تقصده إذ يقول ((فهذه حدود القوافي التي لم يذكرها احدٌ ممن تقدم، فأدرها على جميع الحروف، واختر أعذبها وأحسنها وأشكلها للمعنى الذي تروم بناء الشعر عليه))[4]، فهذه العبارة تنطوي على أمرين أساسيين هما عذوبة القافية ومناسبة المعنى الذي توحي به وهذا يدل على وعي العلوي بفاعلية الارتباط الايقاعي الدلالي في القافية وأثره في التصوير الشعري وانّ ((تعلّق لفظ القافية بما قبلها من حيث الدلالة هو الذي يؤدي احياناً

---

(1) عيار الشعر: 7.

(2) نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي: 411.

(3) ينظر: عيار الشعر: 8.

(4) المصدر نفسه: 218. وينظر: مبنى القافية واثرها الاسلوبي في ديوان الجداول لإيليا ابو ماضي: 3.

إلى توقعه)) [1] ويقترب من هذا المفهوم ابن عبد ربه الاندلسي (ت328هـ) فيشير إلى أن الخليل سُئِل: أي بيت تقوله العرب أشعر؟، فقال البيت الذي يكون في أوله دليل على قافيته[2] ويكون ذلك ((لشدة انتقال الذهن من المعنى إلى القافية التي تستدعيها، فاذا جاءت كما توقع القارئ دل هذا على توفيق الشاعر وبراعته)) [3] ويبدو أن قدامة بن جعفر كان اكثر انتباهاً إلى هذه القضية فذكر نعت ائتلاف القافية مع المعنى من خلال نوعين وهما التوشيح والإيغال اما التوشيح فهو ((أن يكون أول البيت شاهداً بقافيته ومعناها متعلقاً به حتى أن الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها اذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته)) [4] فهو يدرك هنا ((ان القافية لا تضطلع بالوظيفة الصوتية الايقاعية حسب، مع تأكيده أهمية هذه الوظيفة، بل تضطلع في الآن نفسه بوظيفة دلالية))[5]، اما مفهوم الإيغال عند قدامة فهو ((ان يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية في ما ذكر صنع ثم يأتي بها لحاجة فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره من المعنى في البيت)) [6] وبذلك تكون فاعلية القافية حسب مفهوم قدامة مبنية على حسن الائتلاف بين البنية الايقاعية والبنية الدلالية التي تسعى لإكمال المعنى وتأكيده. وهذا ما ذكره ابو هلال العسكري (ت395 هـ) حينما ينصح الشاعر بقوله:((واذا اردت ان تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك وأحضرها على قلبك واطلب لها وزناً يأتي فيه ايرادها، وقافية تحتملها، فمن المعاني ما يمكن نظمه في قافية ولا يتمكن منه في أخرى، او تكون في هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك)) [7]، أي ان القوافي ((يجب ان تتفق والغرض الذي ينظم فيه الشاعر، وقد تصلح قافية في موضع ولا تصلح لموضع آخر))[8]، أما المرزوقي فانه ينظر إلى القافية بوصفها ((كالموعود المنتظر، يتشوفها المعنى بحقه، واللفظ بقسطه،

---

(1) الجملة في الشعر العربي: 98.

(2) ينظر: العقد الفريد، 5/ 325. وينظر: سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، 152، ويسمى هذا التوشيح.

(3) اصول النقد الادبي: طه مصطفى ابو كريشة، 394.

(4) نقد الشعر: 167.

(5) الايقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري: 134.

(6) نقد الشعر: 168.

(7) كتاب الصناعتين: 145.

(8) القافية والاصوات اللغوية: 94.

وإلاّ كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغنٍ عنها))[1]، فهو يشير إلى أن ((الشاعر الجيد لا يكدّ في طلب القافية، ولا ينتزعها انتزاعاً، وانما تتفق له في يسر ولين وكأنها القادم الموعود الذي لاحت بشائره فتاقت إليه النفوس شوقاً وحنيناً حتى اذا بدت القافية تعانقت مع اللفظ والمعنى في وئام والتئام))[2]، فالقافية ينبغي ان تكون كالموعود التي ينتظرها المتلقي ((لأنها هي التي تؤسس المعنى... وهي فوق المعنى وسابقة عليه))[3] لان ما تقوم به القافية هنا هو عملية التناسب بين الالفاظ والمعاني من جهة والأداء الإيقاعي الصوتي من جهة أخرى ولكن القافية هنا حسب مفهوم المرزوقي تمثل الكلمة الأخيرة من كل بيت وهذا مأخوذ من كلام الاخفش[4] وليس من مفهوم الخليل.

ويبدو أنّ حازم القرطاجني ((أكثر النقاد العرب تنبهاً إلى هذه القضية لما تأثر به من آراء الفلاسفة حول وحدة القصيدة وموسيقاها، ولذلك فأننا نجد عنده أكثر الاشارات فطنة أي إلى الدور المعنوي او الوظيفة الدلالية التي تقوم بها القافية في الشعر))[5] فهو يرى أنّ العرب استعملت القافية لوجهين:

الأول: التفريق بين المعاني.

الثاني: زيادة التأثير في المتلقي[6]

وهكذا كان ما قدمه حازم ((أوفى وأنضج شرح في النقد العربي [القديم] لدور القافية في بناء البيت وخصوصاً من الناحية المعنوية))[7].

تطورت النظرة إلى فاعلية القافية لدى النقاد المعاصرين وانطلقوا من الحقيقة التي ترى ((أن القافية ليست اداة او وسيلة تابعة لشيء آخر، إنها عنصر مستقل، صورة تضاف إلى

---

(1) شرح ديوان الحماسة: 1/ 11.

(2) منهج ابي علي المرزوقي في شرح الشعر: طاهر الأخضر حمروني: 211، الدار التونسية للنشر، 1984 م.

(3) تشريح النص: 27.

(4) ينظر: شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، محمد الطاهر عاشور، 76، دار الكتب الشرقية، تونس، 1958.

(5) شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري: 159.

(6) ينظر: منهاج البلغاء، 123-124. وينظر: معجم النقد العربي القديم، 2/ 173

(7) شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري: 162.

الصور الأخرى، ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلاّ اذا وضعت في علاقة المعنى)) [1] فترتبط مع أجزاء البيت بعلاقات وثيقة ((وهكذا فليست القافية هي التي تحدد نهاية البيت، بل نهاية البيت هو الذي يحدد نهاية القافية))[2] فيكون خلود القافية وطاقتها الفاعلة ناتجاً من تلاحمها مع الخطاب الشعري الذي يقوم على ((علاقات الترابط المتغيرة التي توحّد مختلف عناصره وهذا الترابط المنطقي والنحوي في آن واحد هو الذي يقسم الخطاب إلى أجزاء مندمجة في بعضها هي الفصول والفقرات والجمل والكلمات، وهذا التقسيم يتم طبعاً حسب المعنى، غير انه ييسر كثيراً اذا ما اضيفت إلى الوقفة المعنوية وقفة صوتية، ويجد المتكلم من الطبيعي أن يوقع الوقفة الصوتية على الوقفة المعنوية وتأخذ الوقفة في هذه الحال معنى محدداً انها تسجل الاستقلال الدلالي للوحدات التي تفصل بينها))[3] وهو يعبر عن الترابط الدلالي الايقاعي في القافية بوصفها عنصراً موحياً دلالياً وقد تنبه الاستاذ البستاني ايضاً إلى ذلك في مقدمته لترجمة الالياذة ((وقوافي الشعر كبحوره يجود بعضها في موضع ويفضله غيره في موضع آخر، وحسبك دليلاً ان جميع قرّاء الشعر يطربون لبعض القوافي دون البعض الآخر، واذا نظم شاعر واحد قصيدتين على بحر واحدٍ بمعنى واحد ونفس واحد، فلا ريب ان القافية الغناء تميل بالسامع إلى ايثارها على اختها، ولا ريب ان اختيار قافية القصيدة ابعد منالاً من اختيار بحرها وذلك بنسبة ما يربو عدد القوافي على عدد البحور والمرجع في ذلك إلى سلامة الذوق وغزارة المادة، فالقريحة الجيدة في غنى عن اصول توضع لها بهذا المعنى لو فرضنا من الممكن وضع مثل هذه الاصول، فهي في نفسها تقع على القافية والبحر بلا جهد ولا تردد، ومع هذا فلا بأس من ايراد بعض ملاحظات تتراءى للناظم أثناء النظم والقارئ اثناء المطالعة)) [4] وهذا ما يجعل للقافية فاعلية تفوق وظيفتها الصوتية وهذا ((التشابك بين القيم الصوتية والقيم المعنوية للشعر، يجعل من الصعب أن نفصل بينها إلاّ لمقتضيات منهجية)) [5] لأن التفكير النقدي لا يمكن أن يتصور القافية عنصراً دلالياً

---

(1) بناء لغة الشعر: جون كوين، 98، ترجمة احمد درويش، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1993.

(2) بنية اللغة الشعرية: 74.

(3) المصدر نفسه: 55.

(4) نظرية الشعر مقدمة ترجمة الالياذة: 95- 96.

(5) شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري: 159.

منفصلاً عن القيمة الصوتية و((إن كلمات القوافي دوال بينها تشابه صوتي، ولكنها مختلفة في مدلولاتها، هذا التشابه الصوتي لم يوجده سوى نظام الوزن والقافية في شعر البيت والاختلاف الدلالي أدى إليه ارتباط كل كلمة من كلمات القافية بموقعها الخاص))(1) وهذا الارتباط جعل من القافية ((جزءاً من موقعها، فهي توضع في نهاية قبل الوقف مباشرة، وتتلقى من خلال وضعها نبراً خاصاً، والتجانس الصوتي يستحوذ على اهتمامنا وفي الوقت نفسه ينصرم التوازي، فهنا تشابه في الصوت حيث لا يوجد تشابه في المعنى، ومدلولات مطروحة على انها مختلفة تظهر من خلال دوال ملموحة على انها متشابهة، والقافية تقلب قانون توازي الصوت والمعنى الذي يبنى عليه قانون تأمين الرسالة التي تحملها الكلمات))(2) فالبحث عن فاعلية القافية يجعل منها عنصراً بالغ التعقيد لما لها من ارتباطات صوتية دلالية فضلاً عن ارتباطها بالموقع الذي تحتله فهي ((في القصيدة الجيدة يصعب زحزحتها عن تركيبة النسيج لأن اضطرابين شديدين لابد أن يبرزا في القصيدة، اضطراب وحدة نسيج البيت وتلاحمه، والثاني اضطراب موقع الكلمة بين مثيلاتها في القصيدة))(3) وبذلك تصبح القافية عنصر التماسك الدلالي في الأبيات الشعرية لأن ((للدراستها في دلالتها أهمية عظيمة فكلماتها في الشعر الجيد ذات معان متصلة بموضوع القصيدة بحيث لا يشعر المرء ان البيت مجلوب من اجل القافية، بل تكون هي مجلوبة من أجله، ولا ينبغي ان يؤتى بها لتنمية البيت، بل يكون معنى البيت مبنياً عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت، بحيث لا يسدّ غيرها مسدّها في كلمات البيت قبلها))(4) فهي حجر الزاوية في القصيدة وسرّ قوة البيت الشعري ولتأكيد دورها الدلالي في القصيدة فإنها ((تلهم الشاعر معاني لم تخطر له وهو يتأهب لنظمها، فتكون وسيلة اساسية من وسائل تداعي المعاني))(5) فتعمل على تحرير الطاقة الصوتية للقافية من الرابط الدلالي الذي يجمع كلمات

---

(1) الجملة في الشعر العربي: 103.

(2) بناء لغة الشعر: 99-100.

(3) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 220-221.

(4) النقد الأدبي الحديث: 442-443.

(5) فضاء البيت الشعري: 129.

القافية ضمن نسق ايقاعي موحّد ويمكن النظر إلى الارتباط الدلالي لكلمات القافية من الناحية البنائية كالاتي:

1. ترتبط الكلمات التي تشكل القافية قبل كل شيء، بواسطة التجاور من وجهة نظر دلالية.
2. ان الكلمات التي تشكل القافية لا ترتبط فيما بينها بعلاقة دلالية، ولكنها تتجمع حسب اهميتها في التصميم الدلالي. وهذا يكون اذا ما نظرنا إلى القافية في المحور الأفقي والعمودي داخل القصيدة.
3. تحمل القافية قيمة مزدوجة تتمثل في الطبيعة الصوتية والطبيعة الدلالية الممتزجتين، فالقافية تكون تركيزاً وتكثيفاً لهذه المسألة العامة[1]. ولذلك فإن القافية الموحدة تلعب ((دوراً مهماً في تحديد الجملة الشعرية وتشكيل موسيقاها، فغالباً ما تشكل التقفية نهايات الجمل الموسيقية التي يمكن أن تشكل نهايات دلالية في الوقت نفسه)) [2].

إن البحث عن فاعلية القافية بوصفها عنصراً دلالياً يثير في الذهن مسألة تراكم الاصوات في القافية، والسؤال الذي نبحث عن اجابته الآن هو: ما دور هذه الاصوات في معاني الشاعر من خلال قوافيه؟ والحقيقة ان الاجابة عن هذا التساؤل يعود بالبحث إلى جدلية العلاقة بين الصوت والمعنى، فحرف الروي يمثل المرتكز الذي تبنى عليه القصيدة العمودية وقد حاول النقاد ان يربطوا بين الصوت الذي يتردد في حرف الروي وبعض المعاني فيقول البستاني: ((ان القاف تجود في الشدة والحرب، والدال في الفخر والحماسة، والميم واللام في الوصف والخبر، والباء والراء في الغزل والنسيب، وانما هو قول إجمالي، اذا صحّ من باب التغليب، فلا يصح من باب الاطلاق، لان مناحي التحول من نغمة إلى أخرى في قافية الحرف الواحد أكثر من أن تحصى، فنغمة الراء مضمومة تختلف عنها مكسورة ومفتوحة، وهي وما قبلها متحركة غيرها وقبلها ساكنة او ممدود بحرف علّة، ورنّتها في بحر تختلف عنها في بحر آخر، وهكذا إلى ما

---

(1) ينظر: اللسانيات ونظرية التواصل رومان ياكوبسن نموذجاً، عبد القادر الغزالي، 80، ط1، دار الحوراء، سوريا، 2003م.

(2) عضوية الاداة الشعرية: 171.

لانهاية له))[1] ويرى الدكتور عوني عبد الرؤوف ((ان ضـرورة موافقـة القافيـة بكونهـا صـوتاً لغوياً يمكن أن يصير نغماً موسيقياً عند الشاعر المجيد، يستطيع ان يعبر بـه عمـا يريـد، فيساوق لفظه معناه أمر لم يخف عن القدماء والمحدثين)) [2] وفي هـذا الأمـر تجسيد لـضرورة الموازاة بين الأصوات والمعاني فـ ((الأصوات التي تتردد في سياقها في فترات زمنيـة منتظمـة تـضفي علـى البيت الشعري بعداً جمالياً وتوحي بدلالات تسهم في الابانة عن المعنى واظهـاره)) [3] ويبـدو ان النقاد لم يقفوا على القاعدة التي تربط حروف القوافي بموضوع الشعر ومعناه، ولعل ارتباط دلالـة القافية بالحروف قد يعود ذلك إلى صفات الحرف الذي يقع رويـاً في القـصيدة فـاذا كانـت هـذه الحروف تتمتع بصفات قادرة على نقل معانٍ معينة فهذا يعود بالاصـل إلى صـفات الحـرف قبـل دخوله في القافية، وهذه الصفات تجعل من الحـروف رمـوزاً واشـاراتٍ تحمـل في طياتهـا معـاني تستطيع ان توحي بها في الخطاب الشعري وهذا الامر ينطبق علـى جميـع الحـروف دون سـواها، فاذا كنا نؤمن بأنَّ حرف القاف فيه دلالة على الشدة والحرب فقد يكون ذلـك صـحيحاً لمـا فيـه من رنّة ايقاعية واضحة، حادثة من صـفاته الخاصـة بوصـفه أحـد حـروف القلقلـة الـذي يعـود صدى الصوت فيه، فلابد أن ينطبق ذلك على جميع حروف القلقلـة الأخـرى ولكـن هـذا غـير ممكن لأننا نجد حروفاً أخرى من حروف القلقلة تحمل دلالات مغايرة لدلالة حرف القاف. وهو ايضاً يتعارض مع ما ذكرناه في الفصل الاول من علاقة الوزن الشعري بموضوع القصيدة، وهـذا يجعل العملية اكثر تعقيداً لان مما يجعل الوزن يقترب من موضوع او دلالة دون غيرهـا عائـد إلى عدة أمور منها، سرعة البحر وسمات البحر وغيرها من الصفات التي تجمع بين الوزن مـن جهـة والقافية واصواتها من جهة أخرى، ولكن على أيـة حـال فـإن هنـاك عنـصرين فـاعلين في هـذا المجال، أولهما: هو التمكن اللغوي للشاعر، واطلاعه وتعمقه الادبي، وثرائه اللغـوي، وثانيهمـا: مستوى اللغة السائد في المجتمع وتطورها[4] وهذان العنصران هما اكثر العناصر التي تحكم سيادة حرف دون غيره في القصائد الشعرية، بل إن دلالة الحرف الواحد تتطور بتطـور العـصور ((فلـو

---

(1) نظرية الشعر: مقدمة ترجمة الألياذة، 97.

(2) القافية والأصوات اللغوية: 95.

(3) الإيقاع انماطه ودلالاته في ديوان الجداول لأيليا ابو ماضي، 86.

(4) ينظر: موسيقى الشعر عند جماعة المهجر، 59.

اخذنا مثلاً اربع قصائد من عصور مختلفة ولكنها متفقة وزناً وقافية، لرأيناها تأتلف ببعض القوافي وتختلف بالبعض الآخر، اذ طرأ بعض الاغناء لها، بل إن في القوافي المؤتلفة اجواء جديدة بمقدار ما يتمكن الشاعر من بعث الحياة الجديدة فيها، ضمن مناخ فني فكري خاص به وفي القوافي تتمثل خلاصة وجماع هذه العلاقة الجدلية الخالدة)) [1] إن اكثر الدراسات النقدية التي حاولت الجمع بين أصوات القافية ودلالة النص الشعري حاولت الافادة من صفات الحروف وخصائصها وان ((هذه الخصائص تتوفر في كل صوت لغوي على حدة، وهي تتميز عن غيرها من الأصوات ومما لاشك فيه ان توالي الأصوات في كلمات او في جمل يترك تأثيراً في هذه الخصائص، وهذا معناه أن خصائص الصوت الواحد تتأثر بدخول هذا الصوت في بناء مركب، وهو النظام الصوتي للغة العادية، ولاشك أن هذا بحث في النظام الصوتي للغة الشعر)) [2] وقد أفاد من هذه العلاقة بين خصائص الأصوات والدلالة عدد من النقاد في تحليلهم للقصائد الشعرية محاولين الكشف عما يقف وراء هذه الأصوات من دلالات توحي بها القصائد[3] وبذلك تصبح مثل هذه الدراسات شاهداً على تطور الارتباط الدلالي الايقاعي في القافية وقدرتها على التعايش مع المعاني التي يعبر عنها الشاعر ويبتغي ايصالها للمتلقي.

ثانيا: الأثر النفسي للقافية:

اذا كانت فاعلية القافية مرتبطة بالإيقاع والمعنى، فلابد ان تنظّم إلى هذه الفاعلية وظيفة أخرى ((وهي الأداء الشعوري، فهي اذا كانت تسهم في خلع قيمة مستقلة نسبياً على الصوتية الحسية فانها لا تفصل ابداً بين هذا وبين الدلالة الروحية، بل هي لا تبلغ تأثيرها القوي الا اذا ربطت بين الصوت والمشاعر)) [4] وهذا ما أشار إليه حازم القرطاجني بقوله:((فأما ما

---

(1) الشعر الحديث بين التقليد والتجديد، احمد سليمان الأحمد، 16، الدار العربية للكتاب، طرابلس - ليبيا، 1983 م.

(2) العروض وايقاع الشعر العربي: 111.

(3) ينظر: عزف على وتر النص، 73، 100، اللغة بين الثابت والمتغير، احمد عفيفي، 153، دار غريب، القاهرة، 2009. وينظر: الشعر العراقي الحديث 1945- 1980 في معايير النقد الاكاديمي، عباس ثابت حمود، 429- 430، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2010 م. وينظر: الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، 287- 288.

(4) عضوية الموسيقى في النص الشعري: 79.

يجب في القافية من جهة عناية النفس بما يقع فيها واشتهار ما تتضمنه مما يحسّن او يقبّح فانه يجب الاّ يوقع فيها إلاّ ما يكون له موقع من النفس علـى وفقـالغرض، وأن يتباعـد بهـا عـن المعـاني المشنوءة والالفاظ الكريهة، ولا سيما ما يقبّح من جهة ما يتفاءل به. فان مـا يكـره مـن ذلـك اذا وقع في أثناء البيت جاء بعده ما يغطي عليه ويشغل النفس عن الالتفات إليه، واذا جاء ذلـك في القافية جاءت في أشهر موضع واشـدّه تلبّسـاً بعنايـة الـنفس وبقيـت الـنفس متفرغـة لملاحظتـه والاشتغال به ولم يعقها عنه شاغل، ومثل هذا قول الصاحب في عضد الدولة: (الطويل)

ضـمـمت علـى أبنـاء تغلـب تاءهـا فتغلـب مـا كـر الجديـدان تغلـب

فقال له عضد الدولة: يقي الله!)) [1] فالصلة بين ايقاع القافية والاثر النفسي تزيد مـن قيمتها الشعرية ((وهذه الالتفاتة من القرطاجني لها علاقة وثيقة بمعنـى الايقـاع واثـره النفـسي، فقد تنبه إلى أن القافية لتكرار رويّها ووقوعها في آخر البيت تتيح للقـارئ فـسحة مـن صـمت تتجاوب فيه القافية في ذاكرته فتكون أعلق بالحافظـة)) [2] وهـذا مـا جعـل ((العـرب الأوائـل يحبذون الاجادة في اختيار المقطع الأخير المناسب او الوقفة الختاميـة بلغـة الـشعريات، بحكـم ان الشاعر يتوقف عليها فتكون محل انشغال المتلقي سماعاً وتأملاً وحدوث أي تغيير في ذهنـه يـؤثر على دلالة الخطاب ومكوناته)) [3] وهذا ما يجعل فاعلية ((القافية في نفسية المتلقي ترتبط مباشرة بحظها من المباغتة او عدم التوقع وهذا يعني انها ذات طابع دلالي اكثر مما هي ذات طـابع نطقـي او صوتي)) [4] لتكون حلقة الوصل في العملية الابداعية بين الشاعر والمتلقي.

إن القيد الحاصل في القافية جعلها ظاهرة صوتية تتردد على أزمنة متساوية قادرة علـى نقل دلالات مرتبطة بنفسية الشاعر وتعمل على التأثير في المتلقي ضمن ذلك الوجـود الايقـاعي فـ((ادراك العلاقة بين صورة القافية كتشكيل موسيقي وبـين الحالـة النفـسية والـشعورية كـون الموسيقى تتحكم في صورة الانفعال المرتبط بها، ومن ثم في اختيار الكلمة الاخيرة المناسبة لذلك

---

(1) منهاج البلغاء: 275- 276.

(2) عضوية الموسيقى في النص الشعري: 76.

(3) اصول الشعرية العربية في نظرية حازم القرطاجني: 142.

(4) تحليل النص الشعري: 128.

الانفعال، والا فقدت القصيدة وحدتها الصوتية المتماسكة وترابطها الواضح)) [1] فتكون للقافية ((توقيعات نفسية يلجأ اليها الشاعر حين تستوفي الشحنة النفسية قدرتها على افراغ ما تموج به نفسه في صورة شعرية تتآزر مع ما قبلها وما بعدها ضمن علاقة متفاعلة تكوّن مجموعة من الصور، بحيث تصبح كل صورة غاية في ذاتها من خلال تحديدها لمدلول الدفقة الشعورية المعبر عنها في نهاية كل سطر ضمن إطار تكامل الصور)) [2] فتكون القافية عنصراً من عناصر الشعرية ولذلك فلا يمكن القبول ((بالآراء التي تنظر للقافية بمعزل عن بقية العناصر، فتفصل بينها وبين غيرها، وتنظر إليها كعامل مؤثر منفرد او كصوتية حسيّة لها تأثيرها المستقل)) [3] ولا يمكن القبول ايضاً بالآراء التي ترى ((ان هناك حروفاً تصلح قوافي وأخرى لا تصلح فكل ذلك مرتبط بالشعور وما يمليه الاحساس، فاذا كان هناك من عيب او نقص فانما ينبغي ان يحكم عليه ضمن النص الموحد والشعور المهيمن المسيطر حيث يلتقي البحر والألفاظ والمضمون والمشاعر في بوتقة واحدة محكمة)) [4] وهذا ما يدعو الانتباه إلى ((أن تكرار حرف الروي في القصيدة إنْ فهم مغزاه على حقيقته فإنه لا يُعدّ عيباً خطيراً او شيئاً يبعث على الملل، ذلك لان الشاعر الصادق، هو الذي تنطبع انفعالاته وعواطفه على تجربته الشعرية وتتلون هذه التجربة بألوان هذه الانفعالات والعواطف وتصطبغ بصبغتها ويبدو هذا واضحاً في كل عنصر من عناصر قصيدته سواء أكان لفظاً أم فكرة أم صورة أم موسيقى)) [5] ولعل ما وجده الدكتور علي عباس علوان ((بعد تأمل ودراسة لحركة الروي في قصيدة الشعر العربي عامة ان توالي الكسرات في البيت او مجموع القوافي يعني في الغالب الأعم حزناً شديداً وحال انكسار نفسي او يعني الغضب والثورة والتمرد، والأمثلة في الشعر العربي كثيرة، جداً حسبنا الاشارة والتمثيل لبعضها، ومنها

(1) التشكيل الموسيقي في بناء الصورة الشعرية: وليد مشوّح، 17، مجلة الموقف الأدبي، العدد 377، السنة الواحدة والثلاثون، اذار، 2002 م.

(2) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: 471- 472.

(3) عضوية الموسيقى في النص الشعري: 77.

(4) المصدر نفسه.

(5) في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث: 240.

ميمية المتنبي المكسورة وهي من أعنف قصائده دعوة للتمرد والخروج على السلطان))[1] إذ يقول[2]: (البسيط)

سَيَصحَبُ النَصلُ مني مثلَ مَضرِبِه وَيَنجَلي خَبَري عن صِمّةِ الصِمَمِ

لقد تَصَبَّرتُ حتى لاتَ مُصطَبَرٍ فالآنَ أُقحِمُ حتى لاتَ مُقتَحَمِ

لأَترُكَنَّ وُجوهَ الخَيلِ ساهِمَةً وَالحَربُ أَقوَمُ مِن ساقٍ على قَدَمِ

ولست أشك في ملاءمة صوت الميم المكسور لمعنى القصيدة وغرضها ولكن هل يمكن ان يعمم مثل هذا الاستنتاج لجميع قصائد الشعر العربي؟ مما لاشك فيه من الصعب الذهاب إلى هذا التعميم لأن قصائد أخرى كثيرة مضمومة او مفتوحة معبرة عن الحزن والانكسار[3] وهذا يحتاج إلى احصائيات قائمة على ربط حركة الروي بمعاني الشاعر وانفعالاته النفسية فلا يمكن الوثوق بقصيدة او قصيدتين من الشعر دون سواهما ((ومهما يكن من أمر الدلالات الشعورية والنفسية لحركة صوت الروي فان التحليل المستند إلى التذوق الوجداني يحتاج إلى معامل صوتية مع فريق مختص باللغة والشعر، وعلم النفس والصوت، فضلاً عن تسجيل القصيدة بصوت الشاعر للاقتراب من منطقة خاصة جداً، تدخل في صميم عملية الخلق الشعري))[4]. وهذا يبدو واضحاً في قصائد الشعراء تكاد تكون موزّعة على أنواعَ ومستوفية في رويّها حروفاً كثيرة، فهم لم يقصروا أشعارهم على قافية دون أخرى بل تنوعت القوافي تلبية لحاجتهم النفسية وعلى وفق قدرتهم الشعرية في التركيز على القوافي التي تتناغم مع الاداء الايقاعي للقصائد[5] ولكن مع هذا فإنّ ((الربط بين القافية والدلالة النفسية جذب انظار كثير من المحدثين فألحوا عليه حتى بات عندهم شبه نظرية او قاعدة يرجعون إليها في أحكامهم على

---

(1) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 509.

(2) الديوان: 2/ 399.

(3) ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 510. ورماد الشعر، 396.

(4) رماد الشعر: 397.

(5) ينظر: الحزن بين البواعث والآثار في شعر ما قبل الإسلام، بخشان رحيم رشيد المظفري، 192، رسالة ماجستير، جامعة بغداد – كلية الآداب، 2006.

الشعراء واتجاهاتهم الوجدانية، فشعراء الرقة يميلون إلى استعمال الكسر لما فيه من لين وانكسار يلائم العواطف الرقيقة المنكسرة وشعراء الفخامة يميلون إلى الضم ليناسب تحدياتهم وقوة شخصياتهم)) [1].

انطلق النقاد المعاصرون في النظر إلى وظيفة القافية نفسياً في شعر التفعيلة من حيث هي صفة مميزة لنهاية السطر الشعري، تعد ضرورة نفسية يلجأ إليها الشاعر حتى لو كان ذلك دون وعي منه للتعبير عن مشاعره الداخلية التي تعكس انفعاله في افرازات نفسية متابعة وفي هذه الحال تكون القافية هي التي تحدد الدفقة الشعورية، كما انها تعد الحد الذي تتوقف عنده النفس ليبدأ الشاعر نفساً جديداً، يختلف طوله باختلاف حالته الشعورية، ولابدّ أن تعد لذلك النهاية الحقيقية للسطر الشعري الذي يترجم انتقال الجو الشعوري وما تفور به احاسيس الشاعر[2] وارتباط القافية بالدفقة الشعورية يجعل من القافية جزءاً من الايقاع النفسي الذي يحكم الشاعر في اللحظة الشعورية التي ترافق طول السطر الشعري ولذلك فانها تتخلص من الدور التخريبي- الذي تتهم به القافية - لمن يرى أنها ((تخنق أحاسيسَ وانفعالات كثيرة وتطفئ شعلة الشاعر المتوهجة حيث تشغله بالبحث عنها بدلاً من أن يعبّر بحرية عن تلك الاحاسيس المتدفقة والشعلة المتوهجة))[3] فهي كما يرى أنصار شعر التفعيلة ((أنسب نهاية للشطر الشعري من الناحية الايقاعية، فهي مستدعاة من السياقين المعنوي والنفسي)) [4]، وبالتالي تكون القافية مرتبطة إلى الدفقة الشعورية التي تحكم بطول السطر الشعري كما هو الشأن لدى كثير من شعراء التفعيلة ومنها هذا المقطع للشاعر صلاح عبد الصبور الذي استعاض عن القافية بالدفقة الشعورية[5] إذ يقول[6]: (الكامل)

كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء
متعذبين كآلهة

---

(1) عضوية الموسيقى في النص الشعري: 77.

(2) ينظر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر، 472.

(3) فضاء البيت الشعري: 129.

(4) عضوية الموسيقى في النص الشعري: 99.

(5) ينظر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر: 472.

(6) الديوان: 1/ 34 – 35، دار العودة، بيروت، 1972م.

بالكتب و الأفكار و الدخان و الزمنِ المقيت
طال الكلام... مضى المساء لجاجةً... طال الكلام
و ابتلَّ وجهُ الليلِ بالأنداء
و مشت إلى النفس الملالة، و النعاس إلى العيون
و امتدت الأقدام تلتمس الطريق إلى البيوت
و هناك في ظل الجدار يظل إنسان يموت
و يظل يسعل
و الحياة تجف في عينيه
إنسان يموت
و الكتب و الأفكار ما زالت....
تسدُّ حبالُها وجهَ الطريق
وجهَ الطريق إلى السلام....

فالقافية هنا تعبر عن وقفات نفسية قبل ان تكون وقفات ايقاعية يطيل الشاعر فيها السطر ويقصره على وفق متطلبات الدفقة الشعورية التي ترافق البيت.

ولابد أن نشير هنا أنّ القافية بأنماطها المتعددة ينبغي أن تقوم على اساس العلاقة الوثيقة بين الوظيفة الايقاعية وبين التداخل والانسجام مع المعنى والدفقة الشعورية، فهي جزء من المكونات الايقاعية لبناء النص الشعري تقوم على تتابع الافكار وتناغم ايقاع الكلمات وتعبّر عن قدرة فائقة على تحريك الخيال والمشاعر لتتلاءم مع الموقف الشخصي لذات الشاعر مما يمكّنه من تصوير تجربته الشعورية بكل آفاقها وأبعادها، فتردّ نازك الملائكة على من يرى أنّ القافية تكبح من جماح الطاقة المبدعة فتقول: ((فقد ثبت لي وانا اراقب نفسي خلال بزوغ القصيدة في هذه السنوات الاخيرة ثبت لي ان ذلك اعتقاد غالط لا اساس له)) [1] فهي ترى ان ((القافية على عكس ما يتوهمون تفتح للشاعر أبواب معانٍ مبتكرة لم تكن تخطر على باله مطلقاً، ومن الوهم كذلك ما يظنونه من أن القافية تجعل الشاعر يقع في معانٍ متكلفة منظومة نظماً مصطنعاً، ان مثل هذا انما يحدث للناظم الذي لا يملك الهاماً متفجراً، اما الشاعر الموهوب المبدع فلا يقع

(1) سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى: 61.

له ذلك مطلقاً، والتقفية – على العكس – مفتاح سحري يقودنا إلى المناطق غير الواعية من العقل الباطن للشاعر))[1] ولذلك فهي تتجاوز وجودها الايقاعي إلى انضمامها لعناصر الشعرية التي تستدعي المعاني وتؤثر في المتلقين.

(1) المصدر نفسه.

المبحث الثالث

القوافي النافرة وأثرها في تشظي الصورة الشعرية

أولاً: أ- مفهوم القوافي الذلل والنفر والحوش(*):

يبدأ مفهوم القوافي الذلل والنفر والحوش من المعري الذي قسم القوافي على وفق رأيه على ثلاثة اقسام وهي:

1. الذلل: ما كثر على الألسن، وهي عليه في القديم والحديث.
2. النفر(**): ما هو أقل استعمالاً من غيره كالجيم والزاي ونحو ذلك.
3. الحوش: اللواتي تهجر فلا تستعمل(1). وتقسيم المعري لهذه الاصناف الثلاثة يبدو أن له ((علاقة بالجانب النفسي، فقد راعى فيه وقع الحروف الموسيقي على المتلقي واثرها الجمالي في نفسيته حيث ترمز الأصوات الذلل إلى موسيقى سهلة مألوفة عند المتلقي، في حين تشير الأصوات النفر إلى نوع من العسر في الموسيقى، اما الأصوات الحوش فهي ذات إيقاع شاذ غير مستساغ في الغريزة لغرابة قافيته)) (2). وتقسيم المعري لهذه الأنواع من القوافي يعتمد على أساسين:

الاول: اعتماداً على حرف الرويّ – شيوعه وندرته – معتمداً في ذلك على صفات الحروف، وهو الأكثر.

(*) تزيد هذه الدراسة من مساحة هذا المصطلح، فلا تقف عند المفهوم القديم وانما تزيد عليه عيوب القافية التي تقلل من فاعلية القافية وتشظي الصورة الشعرية عند المتلقي في النص.

(**) اختلفت هذه التسمية بين النفر والنافرة، وقد استعملها المعري بالتسميتين في رسالة الغفران سماها النافرة وفي اللزوميات سماها النفر وقد فضلت تسميتها بالنافرة كمصطلح شامل لجميع القوافي، وتسميتها بالنفر كمصطلح يعبر عن مجموعة من الحروف التي لا يستسيغها النقاد في القافية. ينظر: العروض والقوافي عند ابي العلاء المعري: 106.

(1) ينظر: اللزوميات، 1/ 32.

(2) النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، دراسة حميد سمير، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2005، على موقع الانترنت:

http://www. Awu- dam. Org\book\index-study.htm.

الثاني: اعتماداً على الأضرب التي تكوّن القافية، ولذا فهو يشير في القوافي الحوش ((إنهم استحسنوا التقييد في الطويل الثاني فاستعمل وكثر)) [1] وقد استشهد بهذا الرأي بقول أمرئ القيس:[2]

لَعَمْرُكَ ما قَلْبي إلى أهْلِهِ بِحُر   ولا مقصر يوماً فيأتيني بقرْ

ثم يقول: ((ولا يعلم شيءٌ من الشعر القديم جاء فيه الطويل الاول مقيداً إلاّ ان يكون شاذاً مرفوضاً)) [3] وهذا ما يؤكد أن المعري لا يقف عند حرف الروي في هذا التقسيم وإنما يعتمد ايضاً على انماط القافية من حيث التقييد والاطلاق وكذلك على انماط الاضرب التي تكوّن البنية الختامية للوزن.

ثم ان الحديث عن الأساس الاول الذي اعتمده المعري في هذا التقسيم هو الاكثر ولاسيما اذا ما لاحظنا ذلك في الدراسات اللاحقة للمعري ومنها الدراسات المعاصرة. فقد اشار بقوله: ((فأما المتقدمون، فقلما ينظمون بالرويّ حروف المعجم، لان ما روي من شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئاً على الطاء والظاء والشين ولا الخاء ونحو ذلك من حروف المعجم، وكذلك ديوان النابغة ليس فيه رويّ بني على الصاد ولا الضاد ولا الطاء ولا كثير من نظائرهن وهذا شيء ليس يخفي))[4] ثم يرى أن ((المحدثين اكثر تحققاً بالنظام، لان فيهم قوماً مستبحرين يكون ديوان أحدهم في العِدّة كدواوين كثير من أشعار العرب وهذا ابو عبادة وله شعر جمٌّ ولا اعلم فيما روي له شيئاً على الخاء ولا الغين ولا الثاء إلاّ أن يكون شاذاً لم يثبت في أكثر النسخ)) [5]، فأقوال المعري هذه اقرب ما تكون احصائيات تنبه لها المعري في اشعار السابقين وليست توجهاً نحو جعل حروف المعجم منها الذلل والنفر والحوش والمتتبع لآراء المعري في كتابه اللزوميات يجد ان المعري على الرغم مما أشار إليه من صلاحية حروف دون

(1) اللزوميات: 1/ 32.
(2) ديوان امرئ القيس: 125.
(3) اللزوميات: 1/ 32.
(4) المصدر نفسه: 1/ 24.
(5) اللزوميات: 1/ 24.

غيرها للقوافي الا أنه لا يعدّ الحروف الأخرى غير صالحة، فهو يرى أن ((حروف المعجم بعد ذلك متساويات في القوة))[1] وهذا يؤكد فاعلية جميع حروف المعجم للقافية اذا ما وظفها الشاعر بأسلوب فني يعبر بها عن معانيه وينقل بها مشاعره وأحاسيسه.

ثم حاول نقاد لاحقون للمعري ان يفيدوا مما جاء به، بل زادوا على ذلك أنهم حددوا الحروف التي تكون فيها القوافي دللاً ونفراً وحوشاً ومن هؤلاء النقاد عبد الله الطيب المجذوب الذي يتبع هذا التقسيم نفسه:

1- القوافي الذلل: وهي الباء والثاء والدال والراء والعين والميم والياء المتبوعة بألف الاطلاق والنون في غير التشديد أسهلها جميعاً[2].
2- القوافي النفر: وهي الصاد والزاي، والضاد والطاء والهاء الأصلية والواو[3].
3- القوافي الحوش: وهي الثاء والخاء والذال والشين والظاء والغين[4].

وهذه الانواع من القوافي في مفهوم المجذوب عبارة عن انواع من الروي دون غيرها، وهي تمثل اهتمام ((الشاعر القديم بجياد القوافي وسيّئاتها))[5] وهذا النمط من التفكير بحروف المعجم يجعل منها مستويات متعددة عند المتلقي، يعود ذلك إلى صفات الحروف ومعانيها التي طالما حاول النقاد العرب الوقوف على حقيقتها والوصول إلى مكامن الجمال في هذه الحروف مجردة، فعملية الربط بين القوافي النافرة وحروف الروي ساد لدى كثير من النقاد فيذهب احمد الشايب إلى أن ((هناك حروفاً تصلح للروي فتكون جميلة الجرس لذيذة النغم سهلة المنال وبخاصة اذا كانت القافية مطلقة، من ذلك الهمزة والباء والدال والراء والعين واللام بخلاف نحو التاء والثاء والذال والشين والضاد والغين فإنها ثقيلة غريبة الكلمات فكان اختيار الروي من مقاييس الشعر الدقيقة ولا يخالف الجميل المألوف إلاّ سقيم الذوق او متصنع))[6] وربط الدكتور صفاء خلوصي بين هذه الحروف والشيوع والندرة في الاستخدام ويرى أنّ ((اشيعها

(1) المصدر نفسه: 1/ 31.
(2) ينظر: المرشد إلى فهم اشعار العرب: 1/ 46.
(3) ينظر: المصدر نفسه: 1/ 59.
(4) ينظر: المصدر نفسه: 1/ 62.
(5) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 213.
(6) اصول النقد الادبي، احمد الشايب: 325- 326.

(الباء والدال والراء واللام والميم والنون) وتليها (الهمزة والتاء والجيم والحاء والسين والعين والفاء والقاف والكاف والياء) وأقلها شيوعاً بطبيعة الحال هي (الضاد والطاء والهاء) اما النادرة فهي (الثاء والخاء والذال والزاي والسين والصاد والظاء والغين والواو)))[1] وهذا الربط اتبعه الاستاذ علي الجندي الذي يرى أنّ على الشاعر ((أن يتجنب حروف الروي الكريهة البشعة التي تصدم الأذن وتُغثي النفس وتخدش الحاسة الفنية: وهي على الترتيب: الثاء والخاء والذال والزاي، والشين، والصاد، والطاء والظاء، والغين، والواو))[2] وهذه الحروف حسب رأيه ((متفاوتة في كراهة الاستعمال وأشدها كراهية اربعة احرف، وهي الخاء والصاد والظاء والغين، اما الثاء والذال والشين والطاء فإن الأمر فيهنّ أقرب حالاً))[3] وفي هذه الاقوال ما يؤكد ارتباط حرف الروي بفاعلية القافية في نقل التصوير الشعري لدى هؤلاء النقاد.

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا الوقت هل هناك علاقة بين صوت حرف الروي والقوافي النافرة التي لا تساعد الشاعر على اتمام تجربته الشعرية؟

وللإجابة عن هذا التساؤل ينبغي أن نشير إلى أمرين:

الأول: لا يمكن اغفال ما وصل إليه هؤلاء النقاد من أنّ بعض الحروف أقدر على نقل المعاني من بعضها الآخر وقد يعود ذلك إلى حُسن استقراء التراث الشعري العربي والوقوف على الحروف التي ضيقت جماليات القصيدة لدى الشعراء السابقين وكانت سبباً في تشظي الصور الشعرية. وهذا ما يؤكد فاعلية القافية اذا ما وظفت بشكل فني مقصود.

والآخر: ان ارتباط مفهوم القوافي (الذلل والنفر والحوش) مع أصوات حروف الروي يعود ذلك إلى قدرة الشاعر على توظيف الحروف في المعجم العربي وقد يعود ذلك لنمط من التفكير يسيطر على الشاعر في اثناء كتابة القصيدة، ولذلك فان حرف الروي في هذه الحال يفرض نوعاً من التفكير المعجمي الذي يجعل المعاني تبعاً لذلك النمط من الحروف وقد تكون هذه العلاقة بين القوافي (الذلل

(1) فن التقطيع الشعري والقافية: 215- 216.

(2) الشعراء وانشاد الشعر: 120.

(3) المصدر نفسه: 122.

والنفر والحوش) وأصوات حروف الروي أقرب ما تكون إلى العلاقة الوهمية، فمما لا شك فيه أنّ لها صداها عند المتلقي، ولكن الشاعر المبدع هو الذي يستطيع أن يوظف هذه الحروف بأسلوب فني معبر عن مشاعره وأحاسيسه بصور شعرية ترقص على أنغام الإيقاع الذي تمثله تلك الحروف، ففاعلية القافية لا تقف عند الاستخدام المجرد لهذه الاصوات، وانما ينبغي معرفة الدلالات التي ارادها الشاعر من ذلك الاستخدام المقصود، ولا يمكن ان نؤمن بوجود حروف حوش او غير صالحة للقافية لأن ذلك يعني اسقاط عدد من حروف المعجم التي قد تكون لها دلالاتها الخاصة ((فليست الندرة بالضرورة مسلمة إلى كراهية ونفور استعمالي، لاننا عهدنا أن الاستعمال في كثرته ينحو ناحية السهولة واليسر، ومن ثم فان ندرة هذه الاصوات راجع إلى صعوبة وكزازة حين استخدامها)) (1).

والذي أراه أنّ فاعلية القافية ينبغي ان لا تقف عند توظيف حرف دون آخر، لأنّ جميع الحروف قادرة على التعامل والتفاعل مع دلالات النص اذا ما اجاد الشاعر في استثمارها بشكل جيد، فحروف القافية ينبغي ان يكون لها ارتباط وثيق مع معنى القصيدة العام اولاً ومن ثم مع معنى البيت ثانياً، وفي الوقت نفسه تكون مركزاً ايقاعياً يقف عنده الشاعر وقوفاً مقصوداً وهذه جميعاً لا تتحقق إلاّ اذا كان لحروف الروي دورٌ في بناء البيت الشعري وفاعليته تكون في قدرته على اختراق جميع المستويات التي يتركب منها البيت تمهيداً لبناء النص الشعري المكتمل. وبذلك تكون القافية نقطة الالتقاء بين التمركز الايقاعي والتوظيف الدلالي، وعندها تبرز قدرة الشاعر على استثمار طاقات الحروف الكامنة وراء هذه الصياغات المقصودة.

---

(1) القافية تاج الإيقاع الشعري: 69.

ب- القوافي القلقة والضيقة:

تمثل القوافي القلقة والضيقة والثقيلة تسميات اطلقها النقاد على أنواع من القوافي النافرة التي تعيق الشاعر في أداء تجربته الشعرية وتكون سبباً في تشظي الصورة الشعرية في النصوص الابداعية ولعل ((أول ذكر لقلق القوافي حين نزولها في غير أوطانها عند بشر بن المعتمر))[1] في وصيته للشاعر التي نقلها الجاحظ: ((فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها، فإنك اذا لم تتعاطَ قرض الشعر الموزون، ولم تتكلف اختيار الكلام المنثور لم يعبك بتركها أحد))[2] وقلق القافية يبعدها عن هدفها الاساس بوصفها إحدى أدوات الشعرية وهذا ما أشار إليه ابن طباطبا العلوي في حديثه عن الأبيات المستكرهة الالفاظ القلقة القوافي فقال: ((ومن الأبيات المستكرهة الالفاظ القلقة القوافي، الرديئة النسج، فليست تسلم من عيب يلحقها في حشوها او قوافيها أو ألفاظها او معانيها))[3] كقول الشاعر: (الطويل)

الا حبــذا هنــد وارض بهــا هنــد وهنــد أتــى مــن دونهــا النــأي والبعــد

فقوله (النأي) مع ذكر (البعد) فضل[4]، وفي حديث ابن طباطبا هذا لا يشير إلى مفهوم القوافي القلقة ولم يذكرها كمصطلح نقدي وإنما اكتفى بالتمثيل لها بشواهد من الشعر العربي، والمتتبع لهذه الشواهد يلاحظ أنّ مصطلح القوافي القلقة يعبر عنده عن العيوب الدلالية التي لا تزيد النص جمالاً، بل هي أقرب ما تكون فضلة زائدة يمكن الاستغناء عنها، بل إنها تجعل الشاعر ((يضطر معها إلى استعمال الكلام المنبوذ والوحشي المهمل ويضيق في وجهه باب التصرف بالمعاني على ما يتصورها، فيعضل عليه النظم وعلى قارئه الفهم))[5] ومن القوافي التي عدّها النقاد من القوافي الضيقة قصيدة المتنبي التي يقول فيها[6]: (الكامل)

---

(1) القصيدة العباسية في النقد العربي الحديث، قصيدة القرن الثالث الهجري، أحمد شاكر غضيب، 28، ط1، دار الضياء، عمان الأردن، 2001 م.

(2) البيان والتبيين: 1/ 138.

(3) عيار الشعر: 168- 169.

(4) ينظر المصدر نفسه: 170.

(5) نظرية الشعر، مقدمة ترجمة الألياذة: 96.

(6) الديوان: 1/ 424.

أَمُساوِرٌ أمْ قَرْنُ شَمْسٍ هَذا	أمْ لَيْثُ غابٍ يَقْدُمُ الأسْتاذا
شِمْ ما انْتَضَيْتَ فقد تركْتَ ذُبابَهُ	قِطَعاً وقد تَرَكَ العِبادَ جُذاذا
هَبْكَ ابنَ يزْداذٍ حَطَمْتَ وصَحْبَهُ	أتُرَى الورَى أضْحَوْا بَني يَزْداذا
غادَرْتَ أوْجُهَهُمْ بحَيْثُ لَقيتَهُمْ	أقْفاءَهُمْ وكُبُودَهُمْ أفْلاذا

وقد علق عن هذه القصيدة سليمان البستاني ويرى فيها ((استغلاق العبارة والتكلف ما يحملك على الظن انها ليست من نظمه لو لم تكن مثبتة في الديوان))[1].

والحقيقة ان المتنبي في هذه القصيدة استعمل القوافي القلقة والضيقة التي جعلت القارئ لا يستطيع متابعة المعنى الذي اراده وهذا الاستعمال الضيق للكلمة في القوافي هي السبب في تشظي الصورة الشعرية لدى المتلقي، ومنها استخدامه ((جُذاذا، يزداذا، افلاذا، بغداذا، كلواذا، الازاذا))[2] وغيرها من الكلمات التي ضيقت من افق التلقي في القصيدة وقد ((وقف النقاد عند القافية الصعبة التي تعقد العملية الشعرية وتضطر الشاعر إلى الاعراض عن مطالب التعبير عن تجربته بسبب الانشغال في تطلبها)) [3] وهذا ما عدّه قدامة بن جعفر من عيوب ائتلاف المعنى والقافية بقوله: ((ان تكون القافية مستدعاة قد تكلف في طلبها فاستعمل معنى سائر البيت مثل ما قال ابو تمام الطائي[4] (الكامل)

كالظبية الادماء صافت فارتعت	زهر القرار الغض والجثجاثا

(1) نظرية الشعر: مقدمة ترجمة الأليادة، 96.

(2) جذاذا: جمع جذاذة وهي القطعة المكسورة، يزداذ من اعداء، مساور بن محمد الرومي وهو المهجو، افلاذا: جمع فلذ وهي القطعة من الكبد، بغداذا ؛ لغة في بغداد، وكلواذا: قرية بسواد العراق: والأزداذ: نوع من التمر.

(3) العاطفة والابداع الشعري: 250 .

(4) شرح الصولي لديوان أبي تمام: 1/ 349.

فجميع هذا البيت مبني على طلب هذه القافية، والا فليس في وصف الظبية بانها ترتعي الجثجاث كثير فائدة، لأنه انما توصف الظبية - بانها ترتعي الجثجاثا - اذا قصد نعتها بأحسن أحوالها بأن يقال: انها تعطو الشجرة لأنها حينئذ تكون رافعة رأسها وتوصف بأنّ ذعراً يسيراً قد لحقها))(1).

ان القوافي القلقة والضيقة ((تضطر الشاعر إلى اتخاذ جميع البيت تتمة للقافية مع أن الغرض من القافية ان تكون تتمة للبيت مندمجة في معناه، فاذا كره في القافية وهي كلمة واحدة ان تكون حشواً للبيت فكم يُكره ان يكون جميع البيت حشواً للقافية مالم يكن مبنياً عليها لغرض مقصود))(2) فما تؤديه القافية القلقة في الشعر تجعل منه يفقد اختيار الكلمة ومن ثم اختيار المعنى والصورة والتناغم، وتنحصر وظيفتها حينئذ في المهمة التكرارية الصوتية دون ان يكون لها أي فاعلية في مضمون القصيدة وبذلك تكون زائدة يمكن الاستغناء عنها دون الاساءة للقصيدة(3) ولذلك فان القافية في القصيدة ينبغي ان تكون ((متمكنة في محلها قد رسخت في قرارها ودفعت إلى مركزها فهي لا تتزحزح ولا تتغير منه بخلاف القافية القلقة التي جلبت وجيء بها لتمام الوزن وهي أجنبية منه، غريبة من تركيبه، عارية من الالتحاف بها والالتحاق بحسبه، ومتى غيرّت القافية المتمكنة بغيرها جاءت نافرة من الطباع))(4) وهذا ما جعل من ((القافية المتمكنة في موضعها، غير النابية عنه تزيد من المتعة الموسيقية الخالصة، لأنها إذا كانت قلقة في موضعها شغلت الذهن بهذا القلق المعنوي، ومن هنا تأتي نفرة الأذن ونبو السمع نتيجة مباشرة لرفض وجود الكلمة في هذا المكان))(5) فتصبح القافية المتمكنة هي التي تبنى على اساس ((الارتباط الوثيق بما حولها من معان وإلاّ فإنها تكون نابية قلقة في مكانها وتكون شاهداً ملموساً في تكلف الشاعر وتصنعه وعدم الترابط بين افكاره ومعانيه))(6) ولهذا كانت القافية

---

(1) نقد الشعر: 210.

(2) نظرية الشعر: مقدمة ترجمة الألياذة، 96- 97.

(3) ينظر: مقدمة الشعر العربي: 104- 105.

(4) الغيث المنسجم: 1/ 13، نقلاً عن معجم النقد العربي القديم: 2/ 175.

(5) اصول النقد الادبي: طه مصطفى ابو كريشة، 394.

(6) المصدر نفسه: 396.

القلقة والضيقة من القوافي النافرة التي تشظي الصورة الشعرية وتمنع عملية التوصيل والتلقي التي تبنى عليها العملية الشعرية.

ثانياً: عيوب القافية وأثرها في تشظي الصور الشعرية:

أ- الايطاء:

تمثل عيوب القافية جزءاً من القوافي النافرة التي تشظي الصور الشعرية في ذهن المتلقي، والايطاء هو أحد هذه العيوب، فهو يرتبط بدلالة القصيدة أكثر مما يرتبط بإيقاعها فقد ((سلم منه ايقاع القافية كمّاً وكيفاً، لأن وجوده لا يخرج القافية من حسابها فهو بمنأى عنها)) (1)، ولعل ما ذكره الجاحظ بقوله: ((ذكرت العرب في اشعارها السناد والاقواء والاكفاء ولم أسمع بالإيطاء))(2) دليل واضح على ان العرب لم تعدّه من العيوب التي تقدح بجمال القصيدة وجودتها وهذا ما اكده ابن عبد ربه الاندلسي عندما قال: ((الايطاء أحسن ما يعاب به الشعر))(3) وقد علل النقاد العرب السبب الرئيس في عدّ الايطاء عيباً لان فيه دلالة على ضعف طبع الشاعر ونزارة مادته حيث أحجم طبعه وقصر فكره أن يأتي بقافية غير الأولى واستروح إلى إعادة الأولى وهذا يدل على نوع من العجز في مقدرة الشاعر على العطاء اللغوي(4) مما يضطر إلى اعادة الكلمة لفظاً ومعنى ولاسيما إن كانت بلا فائدة مقصودة.

اختلف العروضيون العرب في رؤيتهم للايطاء فذهب الخليل إلى أنه ((كل ما اتفق لفظه من الأسماء والافعال وان اختلف معناه لان الايطاء عنده هو ترديد اللفظتين من الجنس الواحد... فاذا قلت أمرٌ جلل وانت تريد تعظيمه وهو في قافية أخرى (جلل) وانت تريد تهوينه فهو ايطاء)) (5) ورأي الخليل هذا نابع من رؤية ايقاعية دلالية للإيطاء لان القافية هي مركز الايقاع وملتقاه، فان حدث فيها الايطاء أصبح تكراراً لقافية سابقة او تكراراً لأصوات سابقة، وهذا بدوره يخلق رتابة ينفر منها المتلقي لان هذا التطابق الصوتي يضعف من جمالية البيت

---

(1) القافية تاج الإيقاع الشعري: 108.

(2) البيان والتبيين: 1/ 139.

(3) العقد الفريد: 5/ 508.

(4) ينظر: القافية تاج الإيقاع الشعري: 108.

(5) العقد الفريد: 5/ 508. وينظر: شرح تحفة الخليل، عبد الحميد راضي، 372، بغداد الرسالة، 1968 م.

الشعري وان كان هناك اختلاف في المعنى إلاّ أنّ الصوت الذي تتلقاه الاذن واحد، وبهذا فان الايطاء على رأي الخليل على الرغم من انه من العيوب التي تشظي المعنى في القصيدة الا إنّ له وقعاً إيقاعياً ايضاً فهو يعيد الكلمة بجميع اصواتها وكذلك تصبح القافية مكررة تكراراً تاماً وهذا اقرب إلى الرتابة منه إلى المباغتة في نظم المعاني وتداعيها.

اما جمهور العروضيين فقد ذهبوا إلى ان الإيطاء ((هو ان تجمع في الشعر الواحد بين قافيتين، كلمتين بلفظٍ واحد وبمعنى واحد... فأنْ اتفق اللفظان واختلف المعنيان لم يكن جمعها ايطاءً)) [1] وهذا ما سار عليه أكثر العروضيين والنقاد العرب اللاحقون للخليل [2]. وبهذا اصبحت القوافي المعرفة لا يحدث فيها ايطاء مع القوافي غير المعرفة وكذلك يلاحظ انهم اشترطوا تكرار اللفظ بعد عدد محدد من الابيات [3] فمما تنبه إليه النقاد والعروضيون العرب القدماء هو أن اللفظ لا يمكن أن يعود في القصيدة بمستواها الأفقي قبل مضي سبعة أبيات على الأرجح وهذا الانتباه إلى أن هذه الظاهرة التي تعمل على تشظي الصورة بوصفها ظاهرة دلالية غير مرغوب بها تعمل ايضاً على تشظي الصورة عبر التكرار الايقاعي الحادث في القصيدة وقد استشهد المبرد (ت 285 هـ) على الإيطاء وعدّه من العيوب الواضحة في القافية قول الشاعر: [4] (الطويل)

ابى القلب الا ان تزيد بلابله وتهتاج من ذكر الحبيب بلابله

ففي هذه الحال يكون الإيطاء أقبح لأنه اجتمع فيه أمران، الاول الرتابة الايقاعية الحادثة في تصريع البيت بالكلمة نفسها، والآخر: التكرار الدلالي للكلمة مما يعطيها ضعفاً

---

(1) مختصر العروض والقوافي: ابن جني، 151- 152.

(2) ينظر: القوافي: الأخفش: 58. وينظر: القوافي وما اشتقت القابها منه، المبرد، 12.، تحقيق رمضان عبد التواب، جامعة عين شمس – القاهرة، 1972 م، وينظر: الكافي في العروض والقوافي: 274، كتاب القوافي، للأربلي: 145.

(3) اختلف العلماء في ذلك، فمنهم من يرى ان تكرارها في ثلاثة أبيات، ومنهم يرى انه في سبعة أبيات، ومنهم من يرى في عشرة أبيات، والمشهور في ذلك هو تكرارها في سبعة أبيات، ينظر: في العروض والقوافي، دراسة في الشعر العمودي وشعر التفعيلة: 210.

(4) القوافي وما اشتق القابها منه: 2.

واضحاً في بناء الصورة الشعرية وهذا يدل على ذوق العرب الذي كان يبتعد عما يشظي الوضوح السمعي والدلالي في القصيدة، ولكن مما لاشك فيه ((أن الإيطاء لا يشكل نشازاً صوتياً في أذن المتلقي، وهذا بعض ما يسوغ إمكانية قبوله في ظل ثقافة شفوية (صوتية) ولكن الإيطاء يبقى عيباً من جهتين: فهو يدل على ضعف الخزين اللغوي لدى الشاعر بما يتسبب في تكرار مفردات بعينها في قوافي القصيدة، والإيطاء يبقى عيباً من جهة التلقي ففيه تعطيل لآلية جمالية في الشعر تقوم على كسر توقع القارئ وتوليد الطرافة والاتيان بالجديد)) [1] ان اهتمام النقاد العرب بهذه الظاهرة جعلهم يميزون بين ما يكون فيه الإيطاء عيباً وضعفاً على الشاعر وما يكون منه مقبولاً مستحسناً ولاسيما ان كان تكرار اللفظ لفائدة مقصودة من الشاعر فهو يعبر عن براعة الشاعر ومقدرته على التصرف بالمعاني ويدل ((على قوة طبع الشاعر لا على ضعفه بما فيه من هذا الحسن البديعي الساحر، قد خرج عن الإيطاء الذي عدّ عيباً لدلالته على ضعف الشاعر وقلة مادته حيث قصر فكره عن أن يأتي بقافية أخرى، وصار شيئاً آخراً مقبولاً عند البلغاء معدوداً من أسرار سحر الأسلوب وبلاغته))[2] ومن ذلك ما ذكره الخطيب التبريزي[3] (السريع)

قامت تهادى طَفلةً جللت	هودجها بالرَّقم والعقْلِ[4]
تفتن بالألحاظ أهل النهى	وتستبي بالغنج ذا العقْلِ[5]
قلت لها جودي لذي صبوةٍ	أصبح للشقوة في عقْلِ[6]
أضحى وحبّيك له لازم	مطالبٌ بالنّقد أو عقلي[1]

---

(1) نازك الملائكة بين الكتابية وتأنيث القصيدة: عبد العظيم السلطاني: 211 - 212، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2010 م.

(2) النغم الشعري عند العرب: 258.

(3) الكافي في علم العروض والقوافي: 274- 275.

(4) الوشي

(5) الحجا

(6)عقال

قالـــت بـــإعراضٍ عـــدمتَ الهـــوى   هـــل لقتيـــل[2] الحـــبُّ مـــن عقـــلِ[3]

فالقافية في هذه الأبيات متفقة لفظاً مختلفة معنى وهذا يدل على براعة الشاعر ومقدرتـه على التفنن في المحسنات البديعية لدى النقاد المتأخرين، وبذلك استطاع الشاعر أن يـتخلص مـن العيب الموجود في الإيطاء محولاً إياه إلى سمة أسـلوبية تمتـاز بالبراعـة في توظيـف المعـاني ونقـل الصور. وهذا ما عبر عنه الدكتور عبد الله الغذامي عندما تتبع تكرار كلمة الزهر في قـصيدة ابـي القاسم الشابي عندما تكررت أربع مرات: [4]

فـلا الأُفْـقُ يَحْضُنُ مَيْـتَ الطُّيُـــورِ   وَلا النَّحْـلُ يَلْـثِمُ مَيْـتَ الزَّهَـــــــر

ظمِئْـــتُ إلى النَّبْــعِ، بيـــن المـــروجِ   يغنِّـــي ويـــرقص فـــوقَ الزّهَـــرْ

فميـــدي كمـــا شـئتِ فـوق الحقـــولِ   بحـــلوِ الثمـــارِ وغـــضِّ الزّهَـــرْ

وضـــاءت شـــموعُ النجـــومِ الوِضـــاءِ   وضـــاع البَخُـــورُ، بخـــورُ الزّهَـــرْ

فهذه الكلمة المكررة تقوم في النفس مقاماً يختلف عن مقامها الآخر[5] علـى الـرغم مـن ان تكرار البيت الثالث والرابع من هذه الأبيات كان بعد ستة أبيات في القصيدة وهـذا مما عـده القدماء من عيوب القافية إلاّ أنّ الشاعر استطاع أن يعالج هذا التشظي في القافية ضمن قـصدية التكرار، ولذلك ينبغي ان لا يحكم على تكرار القوافي (الإيطاء) بالعيـب المطلـق، بـل ينبغـي ان يرتبط تكرار القافية بقصدية الشاعر، وهذا الارتباط من جانبه يتيح مجالاً اوسع لتلقي الـنص اذا ما استقرئ بشكل صحيح، ولذلك لا مانع من حدوث ذلـك قربـت القـوافي أم بعـدت مـا دام التكرار يلائم المقام والمقال.

---

(1) حبس

(2) وردت في الأصل (لقتلل)

(3) دية

(4) الديوان: 1/ 502-506.

(5) ينظر: تشريح النص: 28.

ب- التضمين:

من عيوب القافية التي تشظي المعنى وهو عند العروضيين ((ان تتعلق القافية او لفظة مما قبلها بما بعدها)) [1] او هو ((تعلق معنى البيت عموماً - لا القافية وحدها - بالبيت التالي)) [2] ومنهم من يتردد بين الرأيين [3]، وعلى هذا فان التضمين ((مصطلح يعبر عن مظهر من المظاهر التي يحدث فيها التقاطع بين اتساق الوزن العروضي، واتساق التركيب اللغوي، ونظراً لان هذا التقاطع يحصل في موقع القافية فقد عدّ كثير من الباحثين التضمين عيباً من عيوب القافية، وانه ينبغي للشاعر ان يتحرّز منه)) [4] ومن المفهوم السابق للتضمين يمكن ان تكون أبيات التضمين ((لا ترتبط بالبيت التالي مباشرة فحسب فقد تتعداه إلى أبيات أخرى تالية)) [5] ولذلك يرى ابن رشيق القيرواني حين تكون ((اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية كان اسهل عيباً)) [6] وقد انفرد قدامة بن جعفر حينما سماه (المبتور) وعدّه من عيوب ائتلاف المعنى والوزن معاً ولم يدخله في عيوب القافية [7] ولكن السؤال الأهم هنا: لمَ عَدّ جمهور العروضيين والنقاد التضمين عيبا [8]؟! واجابة هذا السؤال قائمة على أمرين أساسيين:

الاول: استقلالية البيت الشعري العربي في نظر هؤلاء النقاد والتضمين يجعل من البيت محتاجاً إلى أبيات أخرى نحوياً ومعنوياً، حيث تمثل البقية التالية فائدة معنوية ونحوية [9] لتمام

(1) العمدة: 1/ 144.

(2) جماليات الصوت اللغوي: 49.

(3) ينظر: المصدر نفسه، 49. فانه يفصل القول في ذلك.

(4) في العروض والقافية دراسة حول الشعر العمودي وشعر التفعيلة: 212- 213.

(5) القافية تاج الإيقاع الشعري: 100.

(6) العمدة: 1/ 144.

(7) ينظر: نقد الشعر، 209.

(8) ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: 186. وما بعدها، حيث تابع آراء العلماء.

(9) ينظر: القافية تاج الإيقاع الشعري: 101.

البيت الاول ولذلك فإنهم ((رأوا فيه تمرداً على وحدة البيت وخروجاً عليها))[1] ويبدو هذا واضحاً من استشهادهم بقول النابغة الذبياني[2]: [الوافر]

وهـمْ وَرَدوا الجِفارَ علـى تميمٍ   وهـم أصحابُ يـومِ عكاظَ إنـي

شَـهِدْتُ لَهُـمْ مَـواطِنَ صـادِقاتٍ   أتَيْـتُهُمُ بـوُدِّ الصَّدْقِ مِنّـي

ففي هذين البيتين يتعلق البيت الاول بالبيت الثاني تعلقاً نحوياً شديداً. بحيث يصبح البيتان كأنهما بيت واحد مدور[3] وهذا ما عابه حازم القرطاجني وجعله على درجات اذ يقول: ((والتضمين يكثر فيه القبح أو يقل على وفقشدة الافتقار او ضعفه، واشد الافتقار، افتقار بعض اجزاء الكلمة إلى بعض... ويتلوه في شدة الافتقار افتقار أحد جزئي الكلام المركب المفيد إلى الآخر، واما افتقار العمدة إلى تتمة الفضلة، والفضلة إلى الاستناد إلى العمدة فأقل قبحاً من ذلك))[4] ولذلك فهم يرون ((القافية تمثل وقفة معنوية بها يتم المعنى، وكان من جماليات القصيدة ان يكون كل بيت قائماً بنفسه رغم علمهم بما يعرف اليوم بالوحدة العضوية والبنية الداخلية للقصيدة))[5].

والآخر: يرتبط بإيقاع القافية فهو يؤدي إلى ((ضياع موسيقى لحد القافية حيث يذوب ويتلاشى استقلالها النغمي))[6] وهذا ما عابه النقاد العرب سابقاً اذ يقول الدماميني (763هـ): ((القافية محل الوقف والاستراحة فاذا كانت مفتقرة لما بعدها لم يصلح الوقف عليها، اما اذا سلمت من الافتقار فلا عيب لانتفاء هذا المحذور))[7] لان القافية في الشعر العربي تضبط الايقاع في القصيدة وهي عنصرٌ هامٌ من عناصر وحدتهما الموسيقية[8] فهي ((خاتمة التعبير ولا يجوز ان

---

(1) في العروض والقافية: يوسف بكار، 41، ط2، دار المناهل، بيروت – لبنان، 1990م.

(2) الديوان: 129، تحقيق عمر فاروق الطباع، دار القلم، بيروت – لبنان.

(3) ينظر: في العروض والقافية دراسة في الشعر العمودي وشعر التفعيلة، 213.

(4) منهاج البلغاء: 277.

(5) فضاء البيت الشعري: 109.

(6) القافية تاج الإيقاع الشعري: 101.

(7) العيون الغامزة على خبايا الرامزة: 271.

(8)ينظر: في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث: 244.

تتعلق بشيء بما بعدها ولذلك اعتبروا التضمين الذي يجعل للقافية علاقة بما يليها عيباً))[1] ولعل ما يتمتع به البيت الشعري في القصيدة العربية من استقلالية في الايقاع وارتباطه الوثيق في المعنى هو الذي دعا النقاد العرب إلى عدّ التضمين عيباً من عيوب القصيدة، لان التضمين يعمل على تشظي هذه الوحدة الايقاعية المرتبطة بدلالة البيت وجعل البيت بحاجة إلى بيت ثان لإكمال معناه، ومن ثم تكون القافية غير تامة ايقاعياً لانها بحاجة إلى إتمام المعنى، فلا يستطيع المتلقي تفهم المعنى وتقبل الايقاع التقفوي إلاّ بإكمال البيت بما بعده وهذا مما كانت العرب تراه عيباً في القصيدة لإنهم ((رأوا في التقفية ظاهرة اساسية للنظم تقوم اهميتها على دور مزدوج للقافية من ناحيتي الوزن والمعنى، لذلك فقد دعوا إلى تجنب العيوب التي تطرأ على القوافي، تلك العيوب التي نجدها مصنفة في كتب العروضيين وبعض النقاد والتي تعبر في حال وقوعها عن خلل في البنية الايقاعية او اللغوية للشعر))[2].

ونخلص مما سبق إلى أن التضمين قد عُدّ عيباً في الشعر العربي، لأنه خروج على أنظمة الشعر العمودي وهي أنظمة الوقف والترابط الدلالي الايقاعي في البيت المفرد، ولكن هذا قد يغتفر للشاعر إن أقدم عليه واعياً ولأغراض فنية مقصودة. ولذلك فان العروضيين والنقاد والقدماء لم يتفقوا على عدّ التضمين عيباً يخل بالقصيدة وهذا ما اثبتته دراسات سابقة[3] ((والامثلة لا تحصى على احتياج البيت إلى البيت التالي أو إلى عدّة أبيات تالية))[4] فالقصيدة العربية تتجاوز ايقاع البيت المفرد إلى ايقاع المقطوعة او القصيدة كاملة وهذا جزء من فاعلية الايقاع بصورة عامة والقافية بصورة خاصة لأن الارتباط الدلالي بين أبيات القصيدة يعطيها

---

(1) فضاء البيت الشعري: 108.

(2) شكل القصيدة في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري: 162.

(3) ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، 186 وما بعدها، جماليات الصوت اللغوي: 49 وما بعدها، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري: 72 وما بعدها.

(4) جماليات الصوت اللغوي: 50، حاول الباحث ان يتتبع التضمين في مجموعة من الدواوين الشعرية ولاحظ ان تقاليد الشعر العربي لا تفرض استقلال البيت عما قبله ولا عما بعده، ولا تأبى احتياج البيت إلى غيره من الأبيات وانما تأبى صورة معينة من هذا الاحتياج.

وحدة وتماسكاً بين أجزائها ومن الامثلة التي عدّ النقاد فيها التضمين ليس عيبا قول الشاعر:[1] (السريع)

يـا ذا الـذي في الحـبّ يلحـى، أمـا ... وَاللَّـهِ، لَـوْ حُمِّلْـتَ مِنْـهُ كَمَـا

حملـتُ، مـن حـبُّ رخـيم، لمـا ... لُمْـتَ عَلَـى الحُـبِّ فَـدَعْني وَمَـا

أطْلُـبُ، إنِّـي لَـسْتُ أدْري بِمَـا ... احبيـتُ إلاَّ أنَّـني بَيْنَمـا

أنـا بِبـابِ القـصرِ، في بعـضِ مـا ... أطلـبُ مـن قـصرهمُ، إذ رمـى

شِـبْهُ غَـزالٍ بِـسِهامٍ فَمَـا ... أخطَـأ سَـهْمَاهُ، وَلَكِنَّمـا

عينـاهُ سـهمانِ لـهُ، كلمـا ... أراد قتلـي بهمـا، سلمـا

وهذا ما قصده اليه الشاعر قصداً ((وهذه المقطوعة لا تعتمد في بنائها على وحدة البيت وانما على وحدة الموضوع))[2] فأبيات المقطوعة تتصل بعضها ببعض ((وتتساند وتتآخذ وتتعاقد، حتى لتشبه الحديث العادي الذي يسوقه متصلاً دون ان تميز بين وحداته وتقاطيعه... فالشاعر قد جعل مقطوعته على الرغم من التزام الروي فيها تتماسك حتى إنك لو قرأتها مع تحكيم ما بين المعاني من الترابط في الوقوف عندما يضطرك المعنى إلى الوقوف عنده من نهايات الفقرات))[3] وحينئذ تبدو القصيدة وكأنها محاولة لتطويل البيت الشعري او جعل القصيدة امتداداً للبيت الواحد.

اما النقاد المعاصرون فانهم منقسمون في التضمين على قسمين:

الاول: وهم الذين لا يرون فيه عيباً كبيراً ويستحسنونه في حالات[4] ومنهم عبد الله الطيب المجذوب الذي يرى ((ان كلا النوعين من التضمين ليس بعيب كبير، وكثيراً ما يحسن

(1) ينظر: الكافي في العروض والقوافي: 280.

(2) العروض والقافية دراسة تطبيقية في شعر الشطرين والشعر الحر: عبد الرضى علي، 178، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر - الجمهورية العراقية، 1989 م.

(3) تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري: نجيب محمد البهبيتي، 389، دار الفكر.

(4) ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: 190.

موقعه اذا كان البحر قصيراً او كان الشعر قصصياً آخذاً بعضه برقاب بعض، او خطابياً حامياً))[1] ومن أمثلة التضمين القصصي قول عمر بن ابي ربيعة:[2] (الخفيف)

كيفَ أسلو، وكيفَ أصبرُ عنها ... يا لَقَومي، وَحُبُّها كانَ غُرْما

لَيتَ شِعْري، يا بَكْرُ، هَلْ كَانَ هذا ... أَمْ يَراهُ الإلَهُ بِالغَيبِ رَجْمَا

قَالَ: مَهْلاً، فَلاَ تَظُنَّنَّ هذا ... عَمْرَكَ اللَّهُ ما تَقَلْناهُ عِلْمَا

قلتُ: اذهبْ، ولا تلبثْ لشيءٍ ... واستمعْ، واعلمِ الذي كان ثَمّا

فَمَضَى نَحْوَهَا بِعَقْلٍ وَحَزْمٍ ... واحتيالٍ، ونصحِ حبٍّ، فلما

جاءها قال: ما الذي كان يفدي ... حديثي، فقد تحملت إثما

اصرمت الذي دعاه هواكم ... وترى لحمه فلم يبق لحما؟

فاستفزتْ لقولهِ، ثمّ قالت: ... لا وربي، يا بكرُ، ما كان مما

قيلَ حرفٌ، فلا تراعنّ منه ... بَلْ نَرَى وَصْلَهُ، وَرَبِّيَ، حتما

فهذه الأبيات ترتبط ارتباطا عضويا بعضها ببعض في سياق القصة الشعرية مما يجعلها كأنها قطعة ايقاعية واحدة[3]

الثاني: اما القسم الاخر من النقاد المعاصرين فهم ((الذين يرون في التضمين افادة الترابط والتماسك وتساند الأبيات وتعاقدها وهذا يوشك ان يكون نصاً على اهمية التضمين

---

(1) المرشد إلى فهم اشعار العرب: 1/ 41، ويقصد بنوعي التضمين هما

1. اذا كانت القافية لا تعتمد كل الاعتماد على ما بعدها.

2. اذا كانت القافية لا تستقل عما بعدها.

(2) ديوان عمر بن ابي ربيعة: 239-240، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الأندلس، بيروت – لبنان، 1997. وينظر: في العروض والقافية دراسة حول الشعر العمودي وشعر التفعيلة، 214- 215.

(3) ينظر: في العروض والقافية دراسة حول الشعر العمودي وشعر التفعيلة: 215.

في وحدة القصيدة)) [1] فيتحول بذلك التضمين من عيب يشظي المعنى في القصيدة إلى عنصر ((مرغوب فيه، لانه يدلل على أن الشاعر يقدم تجربة موضوعية كاملة غير منقطعة)) [2] لان القدماء عندما عدُّوا التضمين عيباً فذلك يعود إلى النظرة الايقاعية للقافية وعلاقتها بالمعنى فهم يدعون إلى استقلال الأبيات ايقاعياً ودلالياً في القافية لتصبح القافية نقطة البؤرة الايقاعية الدلالية، اما الشعر المعاصر ولاسيما قصيدة التفعيلة فقد تخلت عن هذا المفهوم، لانهم انطلقوا في شعرهم من مفهوم الدفقة الشعورية التي تحدثنا عنها سابقاً ولذلك اصبح طول السطر الشعري والقافية تابعة لهذه الدفقة وليس للمعيار الايقاعي الدلالي الذي تعتمده القصيدة العمودية وقد افاد من هذه التجربة الشعرية الشعراء الذين يكتبون القصيدة المدورة[3]. ولهذا فان الدراسات الحديثة تنظر إلى التضمين و((ترى فيه تململاً شعرياً من وحدة البيت وخطوة أولى – وان تكن شكلية – نحو وحدة القصيدة وترابط اجزائها وتخضعه لتصور انشادي جديد يتخطى التوقف والسكن عند آخر البيت الواحد ويجعل البيتين كتلة واحدة مادام احساس المنشد ووضوح المعنى لديه يقودان إلى ذلك لان الوزن ليس قيداً صارماً مادامت هناك حرية انشادية تضيف للإيقاع بُعداً تدفع عنه احتمال الرتابة)) [4] وحينما ((يقبل الاتصال انشادياً دون كراهية ايقاعية، فاحسب أن امره يراعي قيم الاتساق اللغوية الصوتية من كراهية لتوالي الامثال كما كرهنا التقاء الساكنين)) [5] وعليه فان ((التضمين يتصل بالسياق المعنوي الدلالي والتركيب الجملي اتصالاً وثيقاً، فلا يمكن فصل البيت عما بعده في حالة التضمين... الا بانقطاع الجملة وتفتيتها واختلال المعنى وانغلاقه))[6] وهذا ما يجعل من التضمين في نظر الدرس النقدي المعاصر((انطلاقة جيدة ومحاولة ابداعية رائدة في بناء النصوص، محاولاً التغيير ولو جزئياً في

---

(1) بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: 190. وينظر: تأريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، 389.

(2)العروض والقافية دراسة تطبيقية في شعر الشطرين والشعر الحر: 178.

(3)ينظر: بناء لغة الشعر، جون كوين، 80– 87، حاول المترجم ان يتتبع تطور التضمين في الشعر العربي وتحوله إلى التدوير في القصيدة المعاصرة.

(4) في العروض والقافية: يوسف بكار: 41. وينظر: القافية تاج الإيقاع الشعري: 107.

(5) القافية تاج الإيقاع الشعري: 107.

(6)الصلة بين القافية وفواصل الآي القرآني: 125.

الانماط السائدة، مصبغاً بهذا اللون نكهة جديدة في تذوق المعنى، بأن يجيء به الشاعر موزعاً على بيتين من الشعر بدلاً من ان يجبر نفسه ويلوي كامل انفعالاته ليضغطها في قالب صيغي وزني واحد، بل آثر الشاعر ان يرتاح ويتمدد نفسياً وشعورياً على مساحة لا بأس بها في جسد القصيدة، وكان من المتوقع ان ينظر إلى هذه المحاولة على انها دعوة إلى النظر في هيكل القصيدة وبنائها بطريقة جديدة))[1] وعندها نعيد النظر في التضمين ويتحول من عيب يشظي الصور الشعرية إلى سمة أسلوبية في القصائد يسعى إلى تلاحم أجزاء القصيدة فيما بينها عن طريق نقل كل منها بالآخر، ((فيخلق منطقة شعرية ضمن القصيدة تتميز بإيقاعات تنغيمية لنهاياتها مختلفة عن الايقاعات التنغمية لسائر القصيدة مما يوفر درجة من الانتهاك للنسق السائد... فيمتد التضمين على مساحة واسعة من جسد القصيدة، فيكون بذلك آلية فاعلة في تشكيل وحدة النص))[2] كما في قصيدة الجواهري: [3] (المتقارب)

أقولُ لنفسيْ إذاضمَّها ... وأترابَها محفِلٌ يُزدهى

تساميْ فانكِ خيرُ النفوسِ ... إذا قيسَ كلٌّ على ما انطوى

وأحسنُ ما فيكِ أنَّ الضمير ... يَصيحُ من القلبِ أنِّي هُنا

وأنتِ إذا زَيَفُ المعجبينَ ... تلألأ للعينِ ثُمَّ انجلى

ولم تستطعْ هممُ المدَّعين ... صبراً على جمرةِ المدَّعى

خلَصْتِ كما خَلصَ ابنُ القُيون ... تُرعرَع في النار ثمَّ استوى

تساميْ فإنَّ جناحيكِ لا ... يَقَرّانِ إلا على مُرتقى

---

(1) التضمين العروضي: هاشم بن احمد العزام، 484، مجلة جامعة ام القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، العدد 43، الجزء 19، ذو الحجة، 1428 هـ.

(2) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري: 76.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: محمد مهدي الجواهري، 3/ 379، ط2، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 2001.

كــــذلكَ كـــلُّ ذواتِ الطِمـــــــا ... حِ والهـــــمُّ، مخلوقـــــةٌ لـــــلذُّرى
شـهِدتُ بأنـــكِ مـــذخورةٌ لأبعـــــد ... مـــا في المـــدى مـــن مـــــدى
وأنـــكِ ســـوفَ تـــدوِّي العـــصور ... بمـــا تتركـــينَ بهـــا مـــن صـــدى
بآيــــةِ أنْ يـــــدَ المُغريـــــــاتِ ... تهابُـــكِ إلاّ كَلمـــسِ النَّـــدى
وأنـــكِ إنْ يَلتمـــعْ مطمـــــعٌ ... يُخــاف علـــى الـــرُّوحِ منـــه العمـــى
يمـــوتُ النبـــوغُ بأحـــضانـــه ... ويُنعـــى بـــه الأمـــل المرتجـــى
وتمـــشي الجمـــوعُ علـــى ضوئـــهِ ... لتبكـــي علـــى عبقـــريٌ قـــضى
وكـــادتْ تُلفُّـــكِ في طيّهـــــا ... حواشــــيه.. ردَّكِ عـــزمٌ مَـــضى

فالتضمين يخترق جسد القصيدة ويجعل من هذه ((الأبيات تنطوي على ترابط دلالي متين اذ يصعب ان يفهم بيت منها إلاّ في سياقه الذي وضعه الشاعر))(1) فهو يمثل ((ظاهرة لغوية ونحوية تتصل فيها أجزاء الجملة بعضها ببعض اتصالاً سياقياً يزيد الكلام حسناً، ولا يمكن ان يفصل فيه البيت الذي يليه الا بتفتيت الجملة واستغلاق المعنى))(2) وبذلك يتجاوز التضمين النظرة القديمة إلى عدّه ((وسيلة اجرائية تمثل دعوة مفتوحة لإعادة قراءة النصوص التي تتضمن هذه الظاهرة بدلاً من مواجهتها بالرفض وعدم القبول))(3) وعندها يصبح التضمين عنصراً فاعلاً في تلقي الصورة الشعرية بدلاً من كونه عنصر تشظي المعاني و ضياعها في القصائد.

---

(1) في البنية الإيقاعية في شعر الجواهري: 77.
(2) الصلة بين القافية وفواصل الآي القرآني: 128.
(3) التضمين العروضي: 499.

ج- الاقواء:

عيب لغوي يحدث في القافية فيشظي معنى البيت ويغير دلالاته ويكسر نمط الايقاع الذي تبنى عليه القصيدة وهو ((عند اكثر العلماء اختلاف اعراب القوافي))[1] وأشار ابن سلام الجمحي إلى أن ((الاقواء هو الإكفاء مهموز، وهو ان يختلف إعراب القوافي فتكون قافية مرفوعة وأخرى مخفوضة او منصوبة، وهو في شعر الاعراب كثير ودون الفحول من الشعراء، ولا يجوز لمولد لانهم قد عرفوا عيبه والبدويّ لا يأبه له فهو أعذر))[2] وهذه الظاهرة منتشرة في اشعار الأوائل على رأي الاخفش فهو يقول: ((قلّت قصيدة إلاّ وفيها الإقواء)) [3]

وما يهم الدراسة في هذا الموضع هل الإقواء خطأً عروضي أم نحوي؟.

يرى بعض اللغويين المعاصرين ان الاقواء من اللحن اللغوي فيقول رمضان عبد التواب ((ويمكننا ان نعدّ من اللحن كذلك ما يسمى لدى العروضيين بالإقواء، والإقواء في رأي اللغويين المحدثين ليس في الحقيقة من الخطأ في الموسيقى كما يريد اصحاب العروض ان يحملونا على هذا الفهم، بل هو في الواقع خطأ نحوي، ولتوضيح ذلك: إن الشاعر يلتزم حركة معينة في روي القصيدة، فهو يجعل حركة الروي متحدة دائماً في جميع أبيات القصيدة وهذا شيء لا يمكن ان يتجاهله شاعر وهب أذناً موسيقية ولكنه يمكن ان يغفل عن الاعراب، لانه ليس سليقة له، فاذا تصادف وجود كلمة في آخر البيت، يلزم رفعها لموقعها الاعرابي، ولكن القافية مكسورة مثلاً فان الشاعر قد يغفل موقعها الاعرابي ولكنه لا يمكن ان يتجاهل ابداً موسيقى القصيدة وحركة الروي))[4] ويؤكد ذلك في موقع آخر ان الشاعر كان يميل إلى ايقاع القصيدة

---

(1) العمدة: 1/ 139، وسنعتمد على هذا الرأي. اما ما ورد عن العروضيين ان الأقواء هو اختلاف حركة حرف الروي التي تسمى المجري من كسر إلى ضم، وعدّوا اختلافها من فتح إلى كسر او إلى ضم او بالعكس (اصرافاً) وميزوه من الأقواء وجعلوه اقبح فهذه من التسميات الزائدة في المصطلحات العروضية، لان كلاهما اختلاف في اعراب القوافي ولا يهم نوع الاختلاف لانه يؤدي إلى النتيجة نفسها.

(2) طبقات فحول الشعراء: 1/ 71، يفرق العروضيون بين الإقواء والأكفاء، لان الأكفاء عندهم هو اختلاف حرف الروي وليس اختلاف حركته وينظر في ذلك: العمدة: 1/ 139- 140.

(3) القوافي الأخفش: 41. وينظر: الخصائص: 1/ 240.

(4) فصول في فقه العربية: رمضان عبد التواب، 91، ط6، مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، 1999 م.

ويفضلها حتى لو احدث ذلك خطأ نحوياً وقد يحدث ذلك دون شعور منه[1] وقد نجد ان ((الشعراء الجاهليين لم تكن اذواقهم تستهجن استعماله والدليل على ذلك ان كثير من فحول الشعراء قد استعملوه في شعرهم فقد استعمله امرؤ القيس والحارثة بن حلزة وحسان بن ثابت والنابغة الذبياني)) [2] وفي هذا المقام نعرض القصة المشهورة التي تتصل بهذه الظاهرة وهي ما حدث عند النابغة الذبياني في قصيدته[3]: [الكامل]

من آل ميه رائح او مغتدي　　عجلان ذا زاد وغير مزادِ

زعم البوارح ان رحلتنا غداً　　وبذاك خبرنا الغرابُ الاسودُ

ثم ((عيب عليه ذلك، فلما لم يفهم أُتِي له بجارية فغنته... ومدت الوصل واشبعته ثم قالت: وبذاك خبرنا الغراب الأسودُ... فلما احس الذبياني عرفه واعتذر منه وغيره فيما قال إلى قوله (وبذاك تنعاب الغراب الاسودِ) وقال: دخلت يثرب وفي شعري صنعة ثم خرجت منها وأنا اشعر العرب))[4] وهذه الرواية ان دلت على شيء فانها تدل على ان الشاعر كان يخرج إلى الإقواء بلا شعور ولا قصد بل ان الإقواء حاصل من الصراع بين البنية الايقاعية والبنية اللغوية في النص الشعري ولذلك فان الإقواء يعد عيباً مزدوجاً (لغوي/ ايقاعي) لأنه ناشئ من الاختلاف في حركة الروي ومن ثمَ يعمل الشاعر على تغييرها لينسجم مع البنية الصوتية لحرف الروي في البيت ولذلك فان الإقواء، في أصله خطأ نحوي لا ايقاعي، لان الشاعر كان يميل إلى الانسجام الإيقاعي في القافية وتماثلها مع غيرها من القوافي ليحقق الاستقرار الإيقاعي ويصل به إلى الوضوح السمعي الذي هو من اهداف انشاد الشعر عند الشعراء القدماء، وقد يكون ذلك جزءاً من الشفوية والغنائية التي نشأ في ظلهما الشعر الجاهلي وهذه الشفوية هي التي كانت سبباً وراء انتشار مثل هذه الظواهر الصوتية والإيقاعية[5] ومن هذا ((ندرك ان سلامة الإيقاع غاية

---

(1) المصدر نفسه: 165.

(2) النغم الشعري عند العرب: 263.

(3) الديوان: 46.

(4) القافية تاج الإيقاع الشعري: 121، وينظر: شرح تحفة الخليل، 364.

(5) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر شعراء الطبقة الاولى الجاهلية: 181.

أولى تعلو سلامة بعض القوانين اللغوية)) [1] مما يجعل من الايقاع في القصيدة العربية عنصراً محفوظاً ولا يمكن المساس به فيفضل الشاعر ان يلحن وان يكون خطأه نحوياً دون ان يكون ايقاعياً لان ((من المعروف عند الأدباء أن النابغة كانت تقام له خيمة عظيمة في سوق عكاظ، فيفد عليه الشعراء ينشدونه اشعارهم ويتفاضلون أمامه ليحكم بينهم، وليس من الظاهر أن يكون الحكم بين الأدباء جاهلاً بقواعد الشعر غير عالم بفنونه ولا مطلع على ما يستهجنه الناس ويستحسنونه اذ لو كان يرى في الإقواء عيباً لتجنبه وجنبه الناس)) [2] ومما يخيل إليّ من هذه القصة ان الشاعر كان ينظر إلى جمالية الإيقاع وفاعليته مما يجعله يقع في مثل هذه الأخطاء دون شعور منه لأن أي تغير في النغمة الإيقاعية تسبب ضعفاً واضحاً في اذن المتلقي لأن التصدع الذي يحصل من الإقواء يكون نتيجة حتمية عن الكسر النحوي الإيقاعي في الوقت نفسه ولذلك يميل الشعراء إلى جعله كسراً نحوياً لأن الكسر النحوي في القافية أهون عند المتلقي من الكسر الإيقاعي الذي يخاطب الأذن مباشرة في حين ان الكسر النحوي يخاطب العقل وليس الاذن ولعل الشاعر حين يقع في مثل هذا ((العيب الإيقاعي لا يدرك على نحو واعٍ مقدار الخيبة التوقعية التي تحل في نفس المتلقي حين ينبو الصوت لديه، فالشاعر عادة يتوهم في مثل هذا الأمر أن القافية متسقة مع بقية القوافي، فلا يتنبه إلى الخروج الحاد الذي تخلقه لأنها تكون متوقعة مسبقاً على نحو يغاير الصورة التي خرجت اليها)) [3] واذا ما كان الإقواء عيباً إيقاعياً فانه يكون ((من تجليات الخروج على نسق القافية في القصيدة ومبدأ الخروج مبدأ مرفوض في النسق الثقافي قبل ان يكون مرفوضاً في الكيان الفني للشعر أي قبل ان يكون نشازاً في أذن المتلقي، هو نشاز في وعيه أولاً)) [4] مما يجعل من الإقواء كسراً لنمط الإيقاع الذي تبنى عليه القصيدة ولذلك فهو كسر لنمط التوقع لدى المتلقي وهذا يؤدي إلى تشظي الصور في ذهنه، وعدم القدرة على متابعة النمط الذي اختاره الشاعر من أول القصيدة.

---

(1) القافية تاج الايقاع الشعري: 123.

(2) النغم الشعري عند العرب: 263.

(3) مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث: 157- 158.

(4) نازك الملائكة بين الكتابية وتأنيث القصيدة: 210.

الفصل الثالث

فاعلية الإيقاع الداخلي

المبحث الأول: فاعلية الصورة الصوتية.

المبحث الثاني: فاعلية الإيقاع البلاغي.

المبحث الثالث: فاعلية الإيقاع معياراً نقدياً.

المبحث الأول

فاعلية الصورة الصوتية

1- الانسجام الصوتي للحروف:

تكمنُ فاعلية الصوت في دراسة النص الشعري بوصفها البنية اللغوية الصغرى المكونة للكلمات والتراكيب والأبيات الشعرية، وهو جانب أساسي في عنصر الانسجام الإيقاعي، والشاعر ينتقي الأصوات اللغوية انطلاقاً من ائتلافها وانسجامها وإحساس الأذن بعذوبتها وجمالها الصوتي، وقد تناولت دراسة نقادنا القدماء مظاهر الانسجام الصوتي للحروف وقيمتها الإيقاعية وهم يبحثون عن الأبعاد الخاصة للحروف وتمظهرها بأصوات معبرة عنها ((وبعد أن انتهى الخليل من مراقبة الحروف في أثناء إخراجها وتحديد مخارجها وملاحظة ما لها من صفات أخذ يراقب الأصوات حيث تتآلف وتتجاور فلاحظ أن بين الأصوات تجاذباً وتفاعلاً وان اللسان ينطلق عند تجاور بعضها انطلاقاً سهلاً، ويتعثر عند تجاور بعضها الآخر))[1] ولهذا فانه يؤكد أن ((لكل صوت مجرد معزول من غيره من الأصوات خصائصه التي تميزه من غيره من الأصوات))[2].

وقد لاحظ الخليل ((أن أفصح الكلمات ما كان مؤلفاً من أصوات متباعدة المخارج أو متقاربة الصفات، وان من العسير على اللسان ان ينطق بصوتين متجاورين وهما مختلفان في الصفة كأن يكون أحدهما مجهوراً والآخر مهموساً، أو يكون أحدهما منطبقاً والآخر منفتحاً مثلاً، فاذا تجاور صوتان أحدهما مجهور والآخر مهموس تفاعلا وتجاذبا حتى يتحدا في الصفة ويكونا مجهورين معاً أو مهموسين، كذلك لاحظ ان الصوتين إذا تقاربا [تقارباً] شديداً صعب على اللسان تحقيقهما، وتحيّل عليهما وعمد إلى توحيدهما حتى يكونا من مخرج واحد))[3].

ولذلك فانه ((تعامل مع أصوات العربية كمجموعات لكل مجموعة منها حيز ولكل صوت منها مدرج ومخرج، ومن ثم قسّمها إلى مجموعات هي (ع ح هـ خ غ – ق ك – ج ش

---

(1) الفراهيدي عبقري من البصرة، مهدي المخزومي: 42، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989م.

(2) التفكير الصوتي عند الخليل، حلمي خليل: 66، ط1، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1988م.

(3) الفراهيدي عبقري من البصرة: 42-43.

ض – ص س ز – ط د ت – ظ ث ذ – ف ب م – ا ي همـزة) إلاّ أن كـل صـوت داخـل مجموعة له عنده خصائصه النطقية التي تميزه مـن غـيره وهـذه الخـصائص المميـزة تـرتبط أحيانـاً بدخول هذا الصوت أو ذاك في بناء معين))[1] وهذا ما دعا الجاحظ إلى أن يربط بـين الأصـوات والألفاظ إذ يقول: ((والصوت هو آلـة اللفـظ، والجـوهر الـذي يقـوم بـه التقطيـع، وبـه يُوجـد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظاً ولا كلاماً موزوناً ولا منثوراً إلاّ بظهـور الـصوت ولا تكون الحروف كلاماً إلا بالتقطيع والتأليف))[2] ومن ثم فإن ((أجود الـشعر مـا رأيتـهُ مـتلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك انه أفرغ افراغاً واحداً وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان))[3] وبذلك يحدث الانسجام الصوتي للحروف الـذي ينبـع مـن هـذا التوافق بين الأصوات في الكلمات حيناً وفي ارتباط الكلمات بعضها ببعض حيناً آخر، وقد عبّر الجاحظ عن مصطلح الاقتران الذي ((يشير به صراحة إلى التناغم الصوتي الذي ينبغي أن يـسم الخطاب الشعري حروفاً وألفاظاً فيشمل حروف اللفظة المفـردة الـتي ينبغـي أن تتجـانس تجانـساً يتحقق معه تناغمها وخفتها كما يشمل الألفاظ علـى مـستوى بنيـة البيـت وعلـى مـستوى بنيـة الخطاب كله والتي ينبغي ان تكون هي الأخـرى منـسجمة بعـضها مـع بعـض، ذلـك ان بعـض الحروف لا تقترن بعضها مع بعض))[4] وقد ذهب الجاحظ إلى أن ((الجـيم لا تقـارن الظـاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين، بتقديم ولا بتأخير، والزاي لا تقـارن الظـاء ولا الـسين ولا الـضاد، ولا الذال بتقديم ولا بتأخير))[5] وقد لاحظ ان ((من ألفاظ العـرب ألفاظـاً تتنـافر، وان كانـت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد انـشاده إلا ببعض الاسـتكراه فمـن ذلـك قـول الـشاعر: [الرجز]

(1) التفكير الصوتي عند الخليل: 66.

(2) البيان والتبيين: 1/ 79. تحدث القدماء عن مفهـوم الحـرف والـصوت، ولم يفـرق كـثير مـن الدارسـين بـين اصطلاحي (الحرف) و(الصوت) على نحو ما يفـرق علـم اللغـة الحـديث بينهمـا، ينظر: علـم الأصـوات اللغوية، مناف مهدي الموسوي: 41، ط3، دار الكتب العلمية، بغداد، 2007م.

(3) المصدر نفسه: 1/ 67 ؛ وينظر: العمدة: 1/ 212.

(4) الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري: 158.

(5) البيان والتبيين: 1/ 69، وينظر: المصدر السابق.

وقـــــبرُ حـــــرب بمكـــــان قفـــــرٍ ولـــيس قـــرب قـــبر حـــرب قـــبرُ))[1]

وهذا هو شاهد البلاغيين منذ أن أورده الجاحظ وكان السبب في عده من الأبيات المتنافرة صعوبة تكرار انشاده دون تعتعة[2]، ومن هنا نجد ان البلاغيين درسوا التنافر والائتلاف في الحروف تحت باب الفصاحة في البلاغة العربية وجعلوا ((فصاحة الكلمة تقتضي نوعاً من التناسق في ترتيب الحروف بالنسبة إلى مخارجها ولذا رفضوا بعض التعبيرات التي تمثل نوعاً من التنافر اللفظي مثل كلمة (مستشزرات) التي وردت))[3] عند امرئ القيس[4] (([الطويل]

غَـــدائِرُها مُستَـــشزِراتٌ إِلى العُـــلا تَـــضِلُّ المَـــدارى في مُثَنّـــىً وَمُرسَـــلِ

وقد لاحظوا ان سبب التنافر الصوتي في هذه الكلمة ناشئ من اجتماع بعض الأصوات وتجاورها، كتجاور حرف الشين وهي حرف مهموس مع الزاي وهي حرف مجهور وهذه الملاحظة عزلت البعد الصوتي عن الجانب الدلالي المرتبط بالتذوق الجمالي[5].

أما نشأة الصوتيات العربية القديمة في أحضان لغة القرآن الكريم فنجد المؤلفين في إعجاز القرآن قد اعتنوا بانسجام الحروف ودرسوا مخارجها وعرفوا صلة هذه المخارج بتلاؤم الحروف وتنافرها وخير ما يمثل هذه الدراسات ما نجده عند الرماني (ت386هـ) الذي جعل ((التأليف ثلاثة أوجه: متنافر، ومتلائم في الطبقة الوسطى، ومتلائم في الطبقة العليا))[6] وجعل

---

(1) البيان والتبيين: 1/ 65.

(2) ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال: 148، دار الرشيد، الجمهورية العراقية، 1980.

(3) البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب: 295، ط2، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان - مصر، 2008م.

(4) الديوان: 28.

(5) ينظر: الفراهيدي عبقري من البصرة: 43 ؛ أسلوبية البناء الشعري دراسة في شعر أبي تمام، سامي علي جبار: 11، ط1، دار السياب، لندن، 2010م.

(6) النكت في إعجاز القرآن: 94، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله أحمد، محمد زغلول سلام، ط3، دار المعارف، مصر

التنافر والتلاؤم في الطبقة الوسطى من خصائص النظم العادي سواء كان شعراً أو نثراً والمتلائم في الطبقة العليا من خصائص النص القرآني[1]، وأرجع أسباب التلاؤم والتنافر في الحروف إلى البعد الشديد أو القرب الشديد في مخارج الحروف وجعل ((الفائدة في التلاؤم حسن الكلام في السمع، وسهولته في اللفظ وتقبل المعنى له في النفس لما يرد عليها من حسن الصورة وطريق الدلالة))[2] وهذا عائد جميعه إلى اختلاف مخارج الحروف وصفاتها الصوتية عند نظمها من حيث التجانس والتقارب، وهذا الجمال الصوتي كان له أثره في الأذن العربية التي كانت تميل إلى النظام التوقيعي الموزون في شعرها.

ولعل ما قدمه ابن جني في مباحثه الصوتية خير دليل على وعي النقاد العرب بفاعلية الانسجام الصوتي في الحروف وأثرها في الإيقاع الداخلي لبناء النص الشعري، ((لذلك فقد أشار ابن جني إلى ان مذهب العرب في مزج حروفها يتوخى الخفة والحسن، وإن مزج الحروف منه ما يجوز ومنه ما يمتنع ومنه الخفيف والثقيل ومنه الحسن والقبيح، وحتى أحوال الخفيف فيكون بعضه أخف من بعض، ويختلف أيضاً أحوال الثقيل فيكون بعضه أثقل من بعض))[3] وقد ذهب ابن جني إلى أن تنافر الحروف يكون في تقارب حروف الكلمة من حيث المخرج[4] ولذلك فإنّ التأليف عنده على ((ثلاثة أضرب أحدها: تأليف المتباعد وهو الأحسن، والآخر: تأليف الحرف نفسه، وهو يلي القسم الأول في الحسن، وائتلاف المتجاورة وهو دون الاثنين))[5] وهذا ما يؤكده ابن جني في كتابه الخصائص إذ يرى ((أنه باختلاف أحوال الحروف يحسن التأليف، ويعني باختلاف الأحوال مدى ابتعادها وتقاربها، وأما الحسن بتآلف الحروف المتلائمة فهو مدرك بالحس وموجود في اللفظ فان الخروج من الفاء إلى اللام أعدل بالخروج من اللام إلى الهمزة لبعد الهمزة عن اللام وكذلك الخروج عن الصاد إلى الحاء أعدل بالخروج من الألف إلى

---

(1) المصدر نفسه: 95 ؛ وينظر: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي، سامي محمد عبابنة: 277، ط1، عالم الكتب الحديث، جدارا الكتاب العالمي، الأردن، 2010م.

(2) النكت في إعجاز القرآن: 96 ؛ وينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: 148.

(3) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: 148-149.

(4) ينظر: سر صناعة الإعراب، ابن جني: 1/ 75.

(5) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: 149.

اللام))[1] وهذه الإشارات الصريحة إلى ضرورة الانسجام الصوتي بين حروف الكلمات توجب البحث عن جماليات الترتيب الايقاعي لكلمات النص الواحد، ولكي تكون اللفظة الواحدة فصيحة ينبغي أن تتوافر فيها بعض الشروط ومن أهمها في رأي ابن سنان الخفاجي (ت466هـ) هي الانسجام الصوتي في مخارج الحروف[2] ليكفل سلامة الأسلوب وسهولته في مظهره اللفظي وتشاكله من خلال تناسب جميع الألفاظ المشكلة له[3]، لأن ابن سنان حاول دراسة أصوات الألفاظ واستطاع أن يحدد عناصر الجمال الصوتي فيها، ويبدو أنه انتهى إلى أن حسن الألفاظ يرجع إلى مقاطعها[4] وهذا ما نقله ابن الأثير (ت637هـ) عن ابن سنان في حديثه عن أوصاف اللفظ فقسمه إلى عدة أقسام فمنها تباعد مخارج الحروف ((ولهذا أسقط حروفاً كثيرة في التأليف بعضها مع بعض اشغالاً واستكراهاً، فلم يؤلف بين حروف الحلق كالحاء والخاء والعين، وكذلك لم يؤلف بين الجيم والقاف ولا بين اللام والراء ولا بين الزاء والسين، وكل ذلك دليل على عنايته بتأليف المتباعد المخارج دون المتقارب))[5] ولذلك نرى أن ابن الأثير يشير إلى بعض الألفاظ التي تتشكل من حروف ثقيلة النطق بها مثل لفظة (مستشزرات) في قول امرئ القيس السابق، وارجع سبب الثقل فيها إلى أنها تثقل على اللسان وتشق النطق بها وإن لم تكن طويلة[6]، ولعل فاعلية الانسجام الصوتي للحروف لا تذهب إلى هذا التنافر بمعزل عن معناه وتجعل ((من هذا التنافر لازماً لزوماً فنياً مؤكداً، لأنه ينطبق على الصورة التي يريد الشاعر أن يرسمها لهذه الخصلات الكثيرة الكثيفة الثقيلة التي تتزاحم على رأس محبوبته وترتفع إلى أعلى ويغيب باقي الشعر الكثيف تحتها))[7] فيكون تنافر الأصوات معبراً عن تنافر خصلات الشعر

---

(1) الخصائص: 1/ 57–58 ؛ وينظر: البنية الموسيقية في شعر المتنبي: 17.

(2) ينظر: سر الفصاحة: 16.

(3) التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث: 179.

(4) ينظر: سر الفصاحة: 90 ؛ وينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي: 222.

(5) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير: 1/ 172، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر، الفجالة – القاهرة.

(6) ينظر: المصدر نفسه: 1/ 205 ؛ وينظر: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث: 146.

(7) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: 1/ 44.

التي أراد الشاعر التعبير عنها ويبدو أن في هذا التنافر توافقاً مع المعنى، والتداخل بين الأصوات المتنافرة يحاكي التداخل والتشابك في الخصلات، مما يجعل من هذا التنافر عنصر إيحاء وتصوير للمعنى. وهو ما يؤكد الانسجام الصوتي للحروف وفاعليتها في التأثير في المتلقي لأن قبحها يؤدي إلى تنفير المتلقي ويكرههُ من حسن الاستماع ((وقد كشف حازم عن أنحاء التناسب في النص الأدبي فكانت أعلق بالمظهر اللفظي للأسلوب، فمن هذه الانحاء تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج ومرتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما))[1] فهذا الانسجام الصوتي في الحروف كان مطلباً أساسياً في فصاحة الكلمة وجماليتها لدى النقاد العرب ولذا أكدوا هذا الجانب الإيقاعي الذي يرتبط بأبسط وحدات تكوين النص الشعري وهو أصوات الحروف ليكون النص لديهم مبنياً على أسس صحيحة منذ اللحظة الأولى لانطلاق العملية الإبداعية.

إن الانسجام الصوتي للحروف لدى النقاد المعاصرين أحد أركان الإيقاع الداخلي وقد أطلقت نازك الملائكة عليه مصطلح (التناغم الصوتي)، وهو ((إحساس الشاعر بالحروف إحساساً خاصاً بحيث تأتي في شعره، متناسقة متجاوبة))[2] وهذا الإيقاع الداخلي يعتمد على ((إحساسات الشاعر بالحروف والكلمات والعبارة إحساساً خاصاً بحيث تجيء في النص أو أجزاء منه متّسقة ومتجاوبة وبمعنى آخر، الاحساس بجماليات اللغة وقيمتها الصوتية والتركيبية))[3] وهنا يكون الانسجام الصوتي للحروف ((خصيصة ذاتية محسوسة في بناء اللفظ من خلال تباين أجراس حروفها التي بنيت عليها، وتشكل هذه الحروف في ائتلافها وتنافرها نغم الألفاظ وقيمها الحسية مفردة كانت أو منظومة في سياق التعبير الأدبي))[4]، ويبدو أن هناك فكرة أصبحت شائعة لدى الدارسين عن الايقاع الداخلي وعلاقته بالانسجام الصوتي للحروف

---

(1) التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث: 280.

(2) الصومعة والشرفة الحمراء، دراسة نقدية في شعر علي محمود طه، نازك الملائكة: 148، ط2، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، 1399هـ - 1979م.

(3) رماد الشعر: 309 ؛ وينظر: شعرية الوزن الاختيار المشروط: 66.

(4) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: 170.

وقدرة الشاعر على رصّ الحروف في متوالياتها مكونة كلمة أو مجموعة من الكلمات المستخدمة من الشاعر في منجزه الشعري، وما تحدثه وهي مجتمعة من جرس في البيت، أو السطر الشعري، نتيجة للتقطيع الصوتي الذي يعطي للقصيدة أنغامها الخاصة وهي جزء من الخصائص النغمية للقصيدة التي تعتمد على جمال القراءة الشعرية وجمال الصياغة وارتباطها بالقيم الصوتية، ومن ثم تصبح هذه القيم مصدر الانسجام مع غيرها من الأصوات المفردة وقدرتها عند ترتيبها على الايحاء[1] وهذه الأصوات اللغوية هي مادة الإيقاع الداخلي في الشعر فـ((الصوت ذو علاقة وطيدة باللغة الشعرية لأن الصوت نابع من إحساس الشاعر ومن وعيه بأهمية الحرف والكلمة، ومن ثقافة لغوية واسعة تتلاقى مع مدركات ذهنية وجمالية في نفس الشاعر))[2]، وهذا ما يصدر عن الانسجام الصوتي للحروف المكونة للكلمة الواحدة أو مجموعة الكلمات ذات الوقع الحسن من رهافة ودقة في تأليفها وانسجام حروفها وبعدها عن التنافر فتحول هذه الألفاظ إلى ((ضرب من ضروب الموسيقى الصوتية))[3] وهذه الموسيقى على رأي اليوت ((هي التي تمكن ألفاظ الشعر من تعدي عالم الوعي والوصول إلى العالم الذي يجاوز حدود الوعي التي تقف دونها الألفاظ المنثورة))[4] وعندها تكون ((وظيفة التجانس الصوتي لا تظهر... إلا إذا قارنا بين الشعر والنثر))[5] وهذا النوع من التجانس الصوتي يتعدى انسجام الحروف وائتلافها إلى الانسجام الحاصل بين مكونات الإيقاع جميعها وعندها تنتج التنغيمات الحاصلة عن العلاقات الجديدة بين الأصوات وذلك على مستوى الحروف والكلمات والجمل والأبيات[6].

وهذا الانسجام الصوتي للحروف يبقى رهين النص الشعري وارتباطاته الأخرى لأنه لا يستطيع أن يؤدي دور التصوير الشعري بمفرده وإنما هو عنصر البدء في عملية التوصيل والتلقي وإنما يتضافر مع عناصر الانسجام الصوتي الأخرى التي تبدأ من الانسجام الصوتي

---

(1) ينظر: الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، محمد فتوح أحمد: 346، دار غريب، القاهرة، 2007م.

(2) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: 193.

(3) موسيقى الأدب، بدوي طبانة: 24، مجلة الأقلام، المجلد 9، العدد 14، مايس، 1965م.

(4) قضية الشعر الجديد: 31.

(5) بناء لغة الشعر، جون كوين: 108.

(6) ينظر: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: 140.

للحروف وعندها ينتقل البحث من مرحلة الارتباطات الصوتية المحضة إلى ارتباط الصوت بالدلالة من جهة وبنفسية المتلقي من جهة أخرى.

2- الصوت والدلالات التصويرية:

إذا كان الانسجام الصوتي للحروف يمثل الوحدات الصغرى لتشكيل النص الأدبي، فان ارتباط هذه الأصوات بمعانيها وتكوينها للصورة الصوتية تعطي الشاعر القدرة على خلق الدهشة، مهما كانت درجتها، وهي تشد الذهن وتثير الانتباه بما يكتنفها من تصور يفترض أن لكلّ صوت دلالة طبيعية على معنى معين وهذا من شأنه أن ينهض بالكشف أو التنبؤ، أو الاجتهاد في محاولة الربط بين إيقاع الصوت والإطار الدلالي[1]، وهذه الدلالة الصوتية لا تخضع لنظام معين أو قواعد مضبوطة ولكنها تقوم على المؤثرات الصوتية الإيقاعية التي ((تبدأ من الفونيم، وهو أصغر وحدة صوتية في النص، ومن تآلفها وتضافرها تتشكل الكلمات، ومن الكلمات تتشكل الجمل، ومن الجمل تتشكل الصور، وهذا التشكل هو الذي يبيح لنا النظر في دلالات النص الأدبي))[2]، وقد بنى علماء العربية الأوائل تصوراتهم الصوتية على أساس ((أن لصوتية الحروف فاعلية بنائية تخضع في بعض الأحيان لانطباعات فجائية مبعثها ما يسمى بإيحاء الأصوات، أو ما يُصطلح عليه بتداعي معاني الحروف حيث يشكل الصوت في النسق اللغوي منطلقاً للوعي والتأثير، فالشاعر يكرر حرفاً بعينه أو مجموعة من الحروف فيكون لهذا مغزى يعكس شعوراً داخلياً للتعبير عن تجربته الشعرية فقد يتفوق الجرس الصوتي على منطق اللغة فيخرج عن قيد الصوت المحض إلى دلالة تحرك المعنى وتقويه))[3] وقد ورد عن الخليل رحمه الله أنّه ربط بين حروف المعجم وبعض المعاني التي تدل عليها، وقد ذكر ذلك في رسالة مختصة سماها (الحروف) ويلاحظ القارئ لهذه الرسالة دلالة كل حرف على معنى أو عدة معان

(1) ينظر: رماد الشعر: 310.

(2) اللغة بين الثابت والمتغير، دراسات نصية: 139.

(3) الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق، ماهر مهدي هلال: 73، مجلة آفاق عربية، كانون الأول، السنة السابعة عشرة، 1992م.

استقرأها الخليل من تقاليد العرب وموروثهم الثقافي تجاه ما تعبر عنه لغتهم[1]، وهـي نابعـة مـن قدرة الصوت المفرد على الايحاء بالمعنى، وهذه القضية عرض لها ابن جـني الـذي كـان يـرى أن هناك علاقة بين المعاني والأصوات البسيطة فقد تحدث ((عـن معـاني الأصـوات وذهـب إلى أن المعنى العام للكلمـة هـو خلاصـة الأصـوات البـسيطة))[2]، وقـد تحـدث في ذلـك عـن مقابلـة الأصوات والألفاظ فقال: ((فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحـداث، فبـابٌ عظـيم واسع، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم، وذلك إنهم كـثيراً مـا يجعلـون أصـوات الحـروف علـى سمت الأحداث المعبر بها عنها، فيعدلونها بهـا ويحتـذونها عليهـا... ومـن ذلـك قـولهم خـضم وقضم، فالخضم لاكل الرطب، كالبطيخ والقثاء، وما كان نحوهما من المأكول الرطـب، والقـضم للطلب اليابس، نحو: قضمت الدابة شعيرها، ونحو ذلـك... فاختـاروا الخـاء لرخاوتهـا للرطـب، والقاف لصلابتها لليابس، حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحـداث))[3] وهـذه النظـرة إلى الأصوات المفردة وفاعليتها في الدلالات التصويرية تدل على إيحاء الأصوات وتزيـد الألفـاظ دلالة على دلالتها المعجمية وبذلك يكون ((لبعض الأصوات قدرة على التكيـف والتوافـق مـع ظلال المشاعر في أدق حالاتها وترتبط الظلال المختلفة للأصوات باتجاه الشعور وهنا تثري اللغـة ثراء لا حدود له))[4]. والصوت حينها يلعب دوراً مهماً في تحديد الدلالة ويكـشف عـن المعنـى عن طريق المحاكاة الصوتية[*] وهي ((محاكاة الأصوات للمعنى أو لأشـياء غـير لغويـة، إنمـا هـي طاقة خالصة للغة، وان كان الصوت المحاكى لا يصور الشيء الموصوف تماماً، وإنما يحاكي نـشاطه وفعاليته محاكاة كلية، وذلك لأن المحاكاة ليست إلا وسيلة صوتية لوصف حـدث أو فعـل، يخـرج

---

(1) ينظر: الحروف، الخليل بن أحمد الفراهيدي: 28 وما بعدها، تحقيق: رمضان عبد التواب، ط1، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، 1969م.

(2) الخطاب الشعري العربي الحديث، المصادر والآليات، جودت كساب: 132، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات والنشر والتوزيع، دار اليازوري، الأردن، 2011م.

(3) الخصائص: 2/ 157-158.

(4) ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي: 14.

(*) تحاول بعض المصادر الربط بين الصوت المفرد والمعاني وهي تجعل لكل حرف دلالـة على معانٍ مقـصودة دون غيرها. ينظر: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، صالح سليم عبد القادر الغـافري: 148 ومـا بعـدها، مؤسسة الثقافة الجامعية، الاسكندرية، 2007م.

عن نطاق اللغة، وهنا يقوم التشكيل اللغوي العضوي بنقل السمات العامة للظاهرة التي يحسها المستخدم – في ذلك الفعل – إلى أصوات لغوية تؤثر بالتالي في فهم المعنى وتحديده في العمل الفني اللغوي))[1] ومن هنا يمكن أن نفهم المحاكاة الصوتية بأنها الصورة المجسمة التي ترسمها الأصوات في ذهن المتلقي وعندها يكون التصوير الشعري هو عملية الربط بين هيئة الأصوات والدلالات التي تختبئ خلفها. وإذا كانت هذه العلاقة بين الصوت المفرد والمعنى الذي يحاكيه يكتنفها شيء من الغموض فان ((طبيعة التكوين والنمو المحوري للدلالات في النص تفرض على الأصوات المؤلفة لها طبيعة السعة والعمق اللذين يجب أن تكون عليها، بما يحقق تناسباً حياً تتمخض عنه البنية الإيقاعية الخاصة بالنص، ويبدأ هذا التكوين من نقطة بؤرية تلتقي فيها بؤرة المعنى مع بؤرة الصوت ويتم الاتحاد بينهما في منطقة الشعر الغامضة، وباكتساب هذا الاتحاد قوة شعرية تندفع بؤرة المعنى نحو التخلق الكامل بالتجربة ومن ثم تقديم مستويات دلالية جديدة مشبعة بالتعدد والاحتمال يصاحبها تطور وتعقيد وعمق في البنية الإيقاعية على النحو الذي يستوعب انفجار الدلالة ويحقق تماسكاً نصياً يستحيل فصله))[2] وبذلك يكون ((معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة لبناء الأصوات))[3]، فتكون الصورة الصوتية هي المنطقة التي يلتقي فيها الصوت بالمعنى وهذه المنطقة تكون في النص الأدبي قائمة على شبكة معقدة من العلاقات التي تربط عناصره، وإن ((اكتشاف هذه الإيقاعات وتحسسها يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالدلالة، عبر الالتحام والتداخل الحاصل بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية))[4]. وهذا بدوره يجعل للأصوات والأفكار علاقة فيما بينها ويكون عبر الاختيار الملائم للألفاظ ولترابط

---

(1) ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي: 14-15.

(2) جماليات القصيدة العربية الحديثة: 121.

(3) الشعر والتجربة، ارشيبالد مكليش: 23، ترجمة: سلمى خضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق الصائغ، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963م.

(4) شعرية الإيقاع السمعي ونبوءة الرؤية الشعرية، محمد صابر عبيد: 26، مجلة الأقلام، العدد الثالث، أيار – حزيران، 2002م.

الصوت مع المعنى فيها هو جزء من الطريقة التي يحقق بها الخيال[1] وهذه النظرة إلى الصورة الصوتية تحمل في طياتها ملامح النظام الايقاعي الذي يسهم ((بشكل فاعل في تأدية دلالة جمالية تتشابك بفاعلية مع المعنى))[2] وهذا التشابك يجعل من الصوت موحياً دلالياً يقوم على تجسيد الصور الشعرية عبر الايقاع السمعي الذي يستهدف إثارة الصوت في فضاء القصيدة ويحيل على أبعاد دلالية ويسهم في إشاعتها وتحريك المشهد الشعري بها[3].

إنّ فاعلية الإيقاع في الدلالات الصوتية تجمع بين إيحاء الصوت وإيقاع الأفكار والأخيلة التي تتردد في النص وتجعل من ((الإيقاع الشعري الذي تسيطر قوانينه الداخلية على النص بكل مكوناته هو الذي ينتقي ما يلائمه من أصوات توحي بالمشاعر التي ترقد تحت ذلك البناء، ويسهم الخيال بدور كبير في عمليات الانتقاء والتأليف، وقد وعى أفذاذ الشعراء القيم الإيحائية للأصوات وعياً لا شعورياً الأمر الذي جعل كثيراً من النقاد يدركون أن ترجمة الشعر أمر متعذر، لأنّ الشعر يفقد خصائصه الإيحائية بفقدان القيم الصوتية التي يتمتع بها في لغته الأصلية))[4] الأمر الذي جعل النقاد يبحثون عن الارتباطات الصوتية الدلالية في النصوص الشعرية، ومن ذلك ما ذكره الدكتور محمد العمري في ((وحدة الموضوع والانفعال (الفقد والتفجّع) في قصائد الخنساء ومقطوعاتها قد أهّلاها لأن تخرج في تناغم صوتي، إذ تكاد بعض المقطوعات تتميز بجرسها أكثر من تميزها بدلالتها، ولكأني بالشاعرة كانت تترنم بأبياتها وقصائدها وتهذي بها زمناً قبل ان تتفوه بصوت منها، وهي خلال ترنمها تسقط الأصوات المتنافرة، وتثبت الأصوات المتماثلة، والمتضارعة ثم المتقاربة، خاصة في المقاطع الدلالية، آخر الكلمات، وآخر الجمل والفصلات، وكثيراً ما اعتمدت تكثيف الأصوات القليلة

(1) ينظر: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ديفد ديتش: 181، ترجمة: محمد يوسف نجم، مراجعة: احسان عباس، دار صادر، بيروت، 2007.

(2) الخطاب النقدي عند المعتزلة: 219.

(3) ينظر: شعرية الإيقاع السمعي ونبوءة الرؤية الشعرية: 6.

(4) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي: 164.

التردد في اللغة مثل القاف والشين والثاء))[1] ومن ذلك ما ورد في الشطرين الأخيرين من البيتين الآتيين[2]: [الكامل]

حامي الحَقيقِ تُخالُهُ عِندَ الوَغى   أَسَداً بِبيشَةَ كاشِرَ الأَنيابِ

أَسَداً تَنادَرُهُ الرِفاقُ ضُبارِماً   شَثنَ البَراثِنِ لاحِقَ الأَقرابِ

والشاعرة هنا تحاكي بأصوات الأبيات معانيها وتعبر عن تصوير البطولة بتمازج الصوت والدلالة لتكون الصورة الصوتية بارزة من خلال ترديدها لحروف القاف والشين والثاء.

ومن أمثلة المحاكاة الصوتية ما ورد في قول الاعشى وهو يصف محبوبته[3]: [الخفيف]

وَأَثيثٍ جَثلِ النَباتِ تُرَوّيـ   ـهِ لَعوبٌ غَريرَةٌ مِفناقُ

فالشاعر يحاكي المعنى من خلال تكرار صوت الثاء ((ويلاحظ المتأمل أن صوت الثاء يكاد – أينما وقع في صفات الشعر والنبات – يدل على الوفرة والغزارة، وانظر إلى الألفاظ: كثيف، كث، اشعث، جثل، أثيث... الخ، في ضوء ذلك يمكننا القول بأن صوت الثاء يلعب الدور الأساسي في الإيحاء بالمعنى في البيت ومحاكاته، كأن الشاعر قد استطاع بوسيلتهِ اللغوية أن يرسم لنا صورة لهذا الشعر الكثيف الذي انشغلت صاحبته برعايته))[4].

فالمتتبع لمحاكاة الأصوات للمعاني يتوصل إلى دور الأصوات ((في إبراز مقاصد الشاعر أو المساهمة في الإيحاء باخراج المعاني الضمنية إلى السطح))[5]. وهذه المعاني هي طاقات حيوية وحركية تعطي بعداً نفسياً وخيالياً للشاعر والمتلقي ((فالكلمات الشعرية قد تدل بأصواتها على حالات شعورية خاصة عند قائليها، وهذا يمكن أن يضاعف تأثير المتلقي ويزيد من إحساسه بتجربة الشاعر))[6] وهو يحول أنظار المتلقي نحو شحنته العاطفية ((لأن مبعث الانفعال الحسي

---

(1) الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية، محمد العمري: 171، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.

(2) ديوان الخنساء: 9، ط5، منشورات مكتبة الفرزدق، بغداد.

(3) الديوان: 154، شرحه وضبط نصوصه وقدم له الدكتور عمر فاروق الطباع، دار القلم، بيروت – لبنان.

(4) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: 20-21.

(5) عزف على وتر النص الشعري: 26.

(6) العاطفة والإبداع الشعري: 245.

بالشعر مبعثه الأثر الصوتي))[1]. فيقوم بموهبته الشعرية التي توظف الصورة الصوتية ((لنقل الموقف الانفعالي لهذه الانجازات المتباينة لها))[2] ومن هنا برز الايقاع الداخلي كتشكيل يرتبط بالانفعالات والأحاسيس أكثر من ارتباطه بالتنظيم المنضبط وهو ما عبر عنه الدكتور محمد مندور (موسيقى الاحساس) [3] وهو يعني به ((الإحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام هذه العناصر في تحريك النفوس))[4] وهذه الأصوات المعبرة عن دلالات مقصودة ((فانها لا تعدو أن تكون أدوات مساعدة لتحقيق ما تصبو إليه الحركة الانفعالية التي تستخدم النغم الإيقاعي للتعبير عن مكوناتها الداخلية على وفق ما تجيش به نفسه، ومن ثمة يكون اختيار الكلمات والأصوات ضرورة فنية يستدعيها الشعور عبر تطور العلاقة الجدلية بين تفاعل الكلمات والأصوات داخل بناء القصيدة، وهذا يتوقف على قدرة الشاعر في جعل التناسب بين الكلمات ومعانيها السيكولوجية))[5].

وفي الدرس النقدي المعاصر كانت الأسلوبية الصوتية من اهم اللبنات الأساسية لدراسة الصوت ودلالته التصويرية في الخطاب الشعري، إذ تقوم ((برصد الترابط العضوي بين النسيج الصوتي للنص والمعاني المولدة عنه، وقياس درجات اختلاف النصوص بعضها عن بعض))[6] وذلك لأن ((النص العربي قديمه وحديثه متضمن للصوت سواء أكان نثراً أم شعراً وبدرجات متفاوتة يمكن مسكها ضمن أطر إيقاعية تشكل مع بعضها دلالة صوتية))[7] ولا يمكن إدراك هذه الدلالات الصوتية إلا عن طريق التحليل الصوتي الذي ((يقوم أساساً على إدراك الخصائص الصوتية للغة العادية ثم ينتقل من ذلك إلى تلك التي تنحرف عن النمط

---

(1) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: 133.

(2) التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان ياكوبسين، الطاهر بو مزبر: 238، ط1، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1428هـ- 2007م.

(3) ينظر: في الميزان الجديد: 57.

(4) الموسيقى في شعر الحب عند عمر أبو ريشة وبدر شاكر السياب دراسة موازنة، رحيم كوكز: 139، رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، 1431هـ - 2010م.

(5) الاتجاه النفسي في نقد الشعر: 462.

(6) أسلوبية البناء الشعري دراسة في شعر أبي تمام: 9.

(7) قراءات بلاغية، فاضل عبود التميمي: 79-80، ط1، دار الضياء، النجف الأشرف، 2008م.

العادي لاستخلاص سماتها التي تؤثر بشكل واضح في الأسلوب، ذلك ان الصوت والنطق يمكن أن يكونا ذا طبيعة انفعالية))[1] فتبحث الأسلوبية الصوتية عن الإيحاء الصوتي وهي تهتم بثلاثة مستويات: ((أولها: دراسة الأصوات مجردة، وثانيها: دراسة الإيقاع وتأثيره الجمالي في القصيدة، وثالثها: دراسة العلاقة بين الصوت والمعنى))[2] وهذا ما يعطي المجال للحديث عن رمزية الأصوات والدلالة الكامنة في بعض أصوات اللغة وفي بعض التراكيب الصوتية[3] وانتظامها داخل النص الشعري و((من أبرز آثار النظرية الرمزية عنايتها بتحقيق الوضع الموسيقي الأمثل للتعبير الشعري، سواء باستغلال الإيحاءات الصوتية في الألفاظ مفردة ومركبة))[4] مما يعطي المجال للبحث عن رمزية تشاكل الأصوات والاهتمام عن القيم التعبيرية للصوت[5] من حيث رمزية الصوت ودلالته الكامنة ((فتكون عملية التحول بالصوت إلى دال مدرك بعملية قصدية يشحنها الشاعر بالتوتر الذاتي حسب المقتضيات بحيث يجعل من الصوت صدى للمعنى))[6]، ففي قول أبي تمام[7]: [المنسرح]

مُزَمْجِرُ المِنكَبَينِ صَهصَلِقٌ   يُطرِقُ أزلُ الزَمانِ مِن صَخَبِه

وهذا البيت يعبر في كلمة صهصلق عن تكرار المعنى وقد استعار ذلك للطبيعة في تصوير صوت الرعد والمطر[8]، وفي أبياته التي يصف بها الغزو[9]: [الكامل]

عَلِموا بِأَنَّ الغَزوَ كانَ كَمِثلِهِ   غَزواً وَأَنَّ الغَزوَ مِنكَ بَوارُ

(1) البلاغة والأسلوبية: 145.

(2) النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، إبراهيم محمود خليل: 153، ط1، دار المسرة، عمان – الأردن، 1424هـ - 2003م.

(3) ينظر: الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع: 22.

(4) الحداثة الشعرية الأصول والتجليات: 341.

(5) ينظر: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص: 33.

(6) الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق: 69.

(7) شرح الصولي لديوان أبي تمام: 1/ 317.

(8) ينظر: أسلوبية البناء الشعري دراسة في شعر أبي تمام: 21.

(9) شرح الصولي لديوان أبي تمام: 1/ 523.

فَالْمَــشيُ هَمــسٌ وَالنِـــداءُ إِشـــارَةٌ   خَــوفَ اِنتِقامِـــكَ وَالحَـــديثُ سِـــرارُ

فالأصوات تحاكي المعنى وتعبر عنه ((فالألفاظ (همس، وإشارة، وسرار) تدل على التخفي والحذر والهدوء وكأن هذه الألفاظ اكتسبت دلالتها من أصوات السين والشين والهاء، وقد أدرك ما يؤديه الخائف من الحذر حين استعمل الصوت (اس) و(اش) ليدل به على خفوت الصوت وتلاشيه خوف الانكشاف أمام الآخرين، ففي هذا البيت يقوم المصدر بدور الخبر ويحول الإدراك المرئي إلى إدراك سمعي فني بالإيحاءات فيترك النافذة مفتوحة أمام المخيلة))[1] وهي تدرك العلاقة القائمة بين الصوت والمعنى الذي عبر عنه الشاعر.

ومن أبيات امرئ القيس التي يعبر فيها الصوت عن دلالة البيت قوله[2]: [الطويل]

عَلـى العَقــبِ جَيّــاشٍ كَــأَنَّ اِهتِزامَــهُ   إِذا جــاشَ فيــهِ حَميُــهُ غَلــيُ مِرجَــلِ

فاختيار الشاعر لكلمات (جياش) و(اهتزام) و(جاش) تحاكي ((ترديد انفاس الحصان وحركته حتى إذا قرنتها (بغلي المرجل) تحول المعنى بدلالة صوت الغليان الذي يدل على الحركة والاضطراب إلى معنى ثان قصده الشاعر وهو سرعة حصانه))[3] وهذا التناسب بين الصوت والمعنى أعطى صورة الحصان الذي تزداد سرعته كلما زاد زمن سيره ليحاكي في ذلك المعنى القريب وهو (غلي المرجل) الذي يزداد سرعة غليانه وحركته كلما زاد الوقت وهو في ذلك يعبر عن سرعة حصانه وقوته وتحمله للسير لمسافات طويلة باستخدام الأصوات التي أصبحت مولداً دلالياً مشحوناً بالتصوير الشعري.

3- كثافة الأصوات وهندستها:

تمثل كثافة الأصوات وهندستها إحدى أهم الوسائل التي تكشف عن الصورة الصوتية في النص الشعري، وهي تعني تتبع الحزم الصوتية داخل النصوص الشعرية والبحث عن خصائصها الأسلوبية التي تميزها من غيرها عن طريق الحضور والغياب القائم على الإحصاء والتقصي وموازنة ذلك بما تمتاز به تلك الحروف من صفات (الجهر والهمس والانفتاح

---

(1) أسلوبية البناء الشعري دراسة في شعر أبي تمام: 23.

(2) الديوان: 34.

(3) الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق: 71.

والانطباق والمد) للوصول إلى دلالة التعبيرات الصوتية والوقوف على إيحاءاتها التصويرية، لان تتبع هيمنة الحروف ورصد تحركاتها داخل النص الشعري يوحي بدلالات معبرة عن نمط التفكير الإيقاعي في ذهن الشاعر الذي يحاول أن يوجه المتلقي لذلك النمط عبر زيادة كثافة نوع من الحروف على حساب الآخر وتوزيعها بأشكال هندسية تكون فيها ((الوظيفة الصوتية للألفاظ والصيغ الشعرية تتحدد داخل إطار النص بقدرتها على الإيحاء وخدمة التعبير عن انفعال معين، فاننا نجد أن النص بعامة يخدم رغبة خارجة عن إطار التعبير الشعري والفهم الصحيح للعملية الشعرية، تتجلى في إظهار البراعة بالاكثار من الألفاظ التي تشترك في تكونها من حروف معينة))[1] مما تساعد الإيقاع الداخلي على التعبير وتشكيل الهندسة الصوتية للقصيدة، عبر تكوينها الحزم الصوتية التي ((تتمثل في بث مجموعة من الأصوات المكررة في نسيج الخطاب لإثارة طاقتها الإيحائية الكامنة وتفجير إمكاناتها الوافرة، ويتجسد ذلك على وجه الخصوص في الشعر حيث تنحو اللغة إلى تجاوز طابعها الاعتباطي المتعسف في العلاقة بين الصوت والمعنى أو الدال والمدلول))[2] عبر البحث عن المؤكدات الصوتية التي تقوم على ((اجتماع صوتين أو أكثر في كلمة توحي بدلالة ما))[3] مما يؤدي إلى تضافر أصوات الحروف ضمن تراكيب يكون فيها الاتكاء على تكرار نوع معين من الحروف فتنعقد القصدية على سياقات دلالية تؤديها هذه الحروف فتحمل شحنات سياقية ليتم توظيفها في الإطار الإيقاعي لدى المتلقي من ناحية وتعميق دلالة الأثر الناشئ عن هذه الهندسة من ناحية أخرى[4] ولذلك فإنّ تكثيف الأصوات يعمل على ((تكوين تجمعات صوتية متماثلة ومتجانسة بتكرار الأحرف

---

(1) مدرسة الإحياء والتراث دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، إبراهيم السعافين: 422، دار الأندلس، بيروت – لبنان.

(2) الانزياح الصوتي الشعري، تامر سلوم: 44، مجلة آفاق الثقافة والتراث، السنة الرابعة، العدد 13، محرم، 1417هـ، يوليو حزيران 1996م.

(3) الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع: 25.

(4) ينظر: جماليات التلوين الصوتي في القرآن الكريم، أسامة عبد العزيز جاب الله: 382، دار ومكتبة الإسراء، طنطا، 2009.

التي تتوزع في كلمات البيت))[1] وهكذا فإنّ الصورة الصوتية تتولد من ((التفاعل في عدة مستويات حسب العلاقة بين العناصر المتفاعلة حيث تمتد العلاقة بينها من التماثل إلى المضارعة والمقاربة إلى الاختلاف والتعارض والتناقض فالحديث عن التراكم نفسه هو حديث بين مواد متشابهة ومواد مختلفة درجات من الاختلاف هو بحث عن فاعلية الائتلاف والاختلاف، ومهما بدا حديثنا عن الثابت أو المعيار اللغوي حديثاً مجرداً أو سكونياً، فليس ذلك إلا في الظاهر، انه بحث عن وجه التباين بين المعيار والانزياح... وتصل هذه الديناميية مداها في التفاعل بين الصوت والدلالة))[2] وعلى هذا الأساس يمكنه البحث عن كثافة الأصوات وهندستها على النحو الآتي:

- كثافة الجهر والهمس(*):

قسم علماء اللغة الأصوات إلى مجهور ومهموس معتمدين في ذلك على اهتزاز الأوتار الصوتية أو عدم اهتزازها في أثناء النطق فذهب ابن سنان الخفاجي إلى أن ((معنى الجهر في الحرف أنه أشبع الاعتماد في موضعه ومُنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت))[3] ومعنى ذلك أنّ الأصوات المجهورة هي الأصوات التي ((تهتز الأوتار الصوتية عند نطق كل منها))[4].

اما الهمس في الأصوات فانه يعني ((أن يضعف الاعتماد في الصوت حتى يجري معه النفس))[5] وهذا يعني انها ((أصوات لا تهتز الأوتار الصوتية عند نطق كل منها، أي أن الأوتار

(1) الشعر العراقي الحديث 1945-1980 في معايير النقد الأكاديمي، عباس ثابت محمود: 428، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2010م.

(2) تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر الكثافة، الفضاء، التفاعل، محمد العمري: 51، ط1، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990م.

(*) يقسم اللغويون الأصوات تقسيمات عدة سنقتصر في دراسة كثافة الأصوات وهندستها على كثافة الجهر والهمس وكثافة أصوات المد واللين.

(3) سر الفصاحة: 20.

(4) علم الأصوات اللغوية، مناف مهدي الموسوي: 47.

(5) سر الفصاحة: 20.

الصوتية لا تتذبذب، فلا يحدث ذلك التأثير الذي يسببه اهتزازها))[1] والحروف المهموسة عند ابن سنان الخفاجي عشرة أحرف جمعها في قوله (سكت فحثه شخص) [2] وهذا ما اتفق عليه القدماء والمحدثون على وصفها بانها مهموسة ((ولكن المحدثين أضافوا إلى هذه المجموعة أصواتاً أخرى قالوا انها مهموسة بعد أن ظهر لهم ذلك في المعامل الصوتية وهذه الأصوات هي (القاف والطاء والهمزة))[3] ويذهب إبراهيم أنيس إلى أن ((الأصوات الساكنة المجهورة في اللغة العربية كما تبرهن عليه التجارب الحديثة هي ثلاثة عشر: (ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن)، يضاف إليها كل أصوات اللين بما فيها الواو والياء، في حين ان الأصوات المهموسة هي اثنا عشر: (ت ث ح خ س ش ص ط، ف ق ك هـ)))[4]، ومما سبق يتضح أن هناك خلافاً بين اللغويين في تصنيف الحروف بين الجهر والهمس، وهذا ما يعمل على إرباك الباحث في فاعلية كثافة الأصوات وهندستها.

إن ما يهم البحث في هذا الموضع هو نسبة شيوع كل من هذه الأصوات في الكلام لأن تغير الكثافة بين الجهر والهمس يرافقه تغير في دلالة النص الشعري، فـ((الصوت المجهور يتسم بحركة ملازمة له، تلك الحركة تقرع الأذن بشدة وتوقظ الاعصاب بصخبها فيكون له من الإثارة نصيب))[5] في حين نجد الصوت المهموس ((يتصف بالرهافة والهمس))[6] والبحث عن كثافة هذه الأصوات في النصوص يدعو إلى التأمل والتقصي العميق لجوانب اللغة لأن ((في حالة طغيان أصوات الهمس يزداد تأثير الصوت على حاسة البصر، بمعنى أن الأصوات المجهورة تصلح للإنشاد، اما الأصوات المهموسة فالتعامل الأمثل معها يتم عن طريق القراءة فاذا ما جاءت للبوح والافشاء فيكون لذلك قيمة دلالية مقصودة، وعلى هذا يكون للجهر والهمس

---

(1) علم الأصوات اللغوية، مناف مهدي الموسوي: 47.

(2) سر الفصاحة: 20.

(3) علم الأصوات اللغوية، مناف مهدي الموسوي: 47-48.

(4) الأصوات اللغوية، إبراهيم انيس: 22.

(5) اللغة بين الثابت والمتغير: 159.

(6) المصدر نفسه.

قيمة دلالية في الشعر العربي))[1] وهكذا يُعدّان مقياساً للتمييز بين نوعين من الأصوات اللغوية[2] قادرة على التعبير عن ارتباطاتها الدلالية المهيمنة في النصوص الشعرية.

ومن النصوص التي يمكن البحث فيها عن هذه الفاعلية قول زهير بن أبي سلمى[3]: [الطويل]

لَدى أَسَدٍ شاكي السِلاحِ مُقَذَّفٍ لَهُ لِبَدٌ أَظفارُهُ لَم تُقَلَّمِ

جَريءٍ مَتى يُظلَم يُعاقِب بِظُلمِهِ سَريعاً وَإِلّا يُبدَ بِالظُلمِ يَظلِمِ

فواضح أن في هذين البيتين ((تشكيلاً غير منظم للأصوات (د، ذ، ظ) وهي حروف متقاربة المخرج وتتناظر فيما بينها من حيث الشدة والرخاوة (د/ ذ) والاطباق والانفتاح (د، ذ/ ط) ويتردد حرف (الدال) أربع مرات (لدى، أسد، لبد، يبد) وحرف (الذال) مرة واحدة (مقذف) وحرف (الظاء) خمس مرات (اظفاره، يظلم، بظلمه، بالظلم، يظلم) ومن الواضح ان صوت (الذال) خافت وباهت، ولكن جميع الأصوات مجهورة مع تفاوتها في القوة (الشدة / د، الرخاوة / ذ، ظ، الانفتاح/ د، ذ، الاطباق / ظ)))[4] فهي ترتبط دلالياً بالحركة والسرعة والجرأة والشجاعة، وتعبر دلالة النص عن الصورة الشعرية التي قصدها الشاعر في وصف ممدوحه بالقوة وعدم الضعف وقدرته على معاقبة الظالم سريعاً بظلمه ففضلاً عما في هذين البيتين من تكثيفٍ لأصوات الجهر التي تعبر عن القوة فهي تعكس رمزية الأصوات فيها وتجعل الصورة الشعرية عنصراً قاراً في ذهن المتلقي عبر التكثيف الصوتي المنظم في هندسة مقصودة داخل النص.

ومن أبيات أبي تمام التي يوظف فيها الأصوات المهموسة قوله[5]: [الخفيف]

دِيمَةٌ سَمحَةُ القِيادِ سَكوبُ مُستَغيثٌ بِها الثَرى المَكروبُ

لَو سَعَت بُقعَةٌ لِإِعظامِ نُعمى لَسَعى نَحوَها المَكانُ الجَديبُ

(1) اللغة بين الثابت والمتغير: 159.

(2) ينظر: علم الأصوات العام أصوات اللغة العربية، بسام بركة: 78، مركز الانماء القومي، بيروت – لبنان.

(3) الديوان: 84.

(4) عزف على وتر النص الشعري: 28.

(5) شرح الصولي لديوان أبي تمام: 1/337.

(*) عزال: فم المزادة.

لَـــدّ شُـــؤبوبُها وَطــابَ فَلَـــو تُـــسـ ... طيــعُ قامَــت فَعانَقَتهـــا القُلـــوبُ

فَهـــيَ مــاءٌ يَجــري وَمــاءٌ يَليـــهِ ... وَعَـــزالٍ(*) تنـــشى وَأُخـــرى تَـــذوبُ

كَـشَفَ الـرَوضُ رَأسَـهُ وَاِستَـسَرَّ الـ ... مَحـلُ مِنهـا كَمـا اِستَـسَرَّ المُريـبُ

والمتمعن لهذا النص يجد فيه هيمنة صوت السين وقد تكرر إحدى عشرة مرّة (سَمحة، سكوب، مستغيث، سعت، سعى، تسطيع، رأسه، استسر، استسر) وصوت السين صوت رخو مهموس وهو من أصوات الصفير، وفي تكراره وفّر جواً صفيرياً يحاكي صوت الأرض الضمأى حين يُغشيها الماء وقد عبر في ذلك عن حركة الطبيعة حيث يغيثها المطر ويبعث الحياة في الأرض الضمأى[1] وتكثيف حرف السين المهموس يعبر عن الصورة الشعرية لهبوب الرياح وهطول الأمطار لأن الحروف المهموسة تحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين مما تطلبه الحروف المجهورة[2]، وعندها يصبح التكثيف الصوتي يعبّر عن دلالة النص وما فيه من رياح وأمطار يستطيع القارئ معرفة ذلك بالوقوف عند هندسة البيت المبنية على تكثيف حرف السين المهموس.

ويقترب من هذا الاستقراء ما نجده عند نازك الملائكة في الأسطر الآتية[3]: [المتدارك]

ذلك الصوت صوتك سوف يؤوب
لحياتي لسمع المساء
سيؤوب وأسمع فيه غناء
قمريٌّ العذوبة فيه صدى من ليالي المطر
من هدوء غصون الشجر
وهي تمتص سكرى رحيق السماء
الرحيق الذي عطرته الغيوم
بالرؤى، بتحايا النجومُ

(1) ينظر: أسلوبية البناء الشعري، دراسة في شعر أبي تمام: 18-19.

(2) ينظر: الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس: 67.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 2/ 385-386.

وهذا الحديث عن المساء في أحضان الطبيعة نكاد نسمع تلك الأصوات المسائية الناعمة (حفيف الشجر، أصوات الحشرات) عبر التكثيف الإيقاعي واعتمادها على تكرار صوت (س) سبع مرات وصوت (ص) خمس مرات وصوت (هـ) خمس مرات[1] فكان لهذه الأصوات أبلغ الأثر في هندسة النص ودلالته على الإيحاء بالهمس والخفوت والبوح وهي تتأمل في ذلك المساء الهامس حيث كشفت عبر تكثيف الأصوات المهموسة عن صورتها وهي تتأمل في أجواء الحزن والذكرى الآسية.

وقد استعان الدكتور محمد الطرابلسي بعلم الأصوات في دراسته للشوقيات فهو يكشف عن ((دور الهمس في البنية الدلالية ويذهب إلى أن أحسن ما يبين هذا الدور في خلق إيقاع متميز في شعر (الشوقيات) له التحامٌ بالمعنى الأساسي))[2] ومن ذلك ما نجده في موشح تحية الترك[3]: [الوافر]

أ(روئـــرُ) لا تـــدُسِّ الـــسُّمَّ دَسّـــاً   وَمَهـــلاً في التّهَـــوُّسِ يـــا (هَوَســـا)

سَـــلِ اليونـــانَ هَـــل ثَبَتَــت (لِرِسّـــا)   وَهَـــل حُفِـــظَ الطَرِيـــقُ إِلى أَثينـــا

فكثافة حرف السين ((متصل بمعنى التجسس والمشاحنة))[4] وهو يرى ان الطاقة الدلالية للأصوات المهموسة إذا استعملت بوفرة في السياق تعتمد على سببين معتمداً في ذلك على آراء إبراهيم أنيس وهما: ((طبيعة المهموس من الأصوات المتميزة بالجهد من ناحية، فالأحرف المهموسة مجهدة للتنفس لأننا نحتاج للنطق بها إلى قدر من هواء الرئتين أكبر مما تتطلبه نظائرها المجهورة، فاذا كثرت في السياق تضاعف الجهد وانحصر فيها الاهتمام، ومن ناحية أخرى قلة شيوع المهموس من الأصوات بالنسبة إلى المجهور))[5] وهذا ما برهنه ((الاستقراء على ان نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين في المائة منه في حين ان أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة))[6] ولذلك فهو يرى ان هذه

---

(1) ينظر: التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة: 240.

(2) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي: 345-346.

(3) الشوقيات: 1/ 280، دار العودة، بيروت، 1983.

(4) خصائص الأسلوب في الشوقيات: 55.

(5) المصدر نفسه. وينظر: موسيقى الشعر: 39.

(6) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس: 23.

الأصوات إذا استعملت في السياق بكثرة تجاوزت حدّها العادي وتعلقت بها دلالة خاصة[1] وهي تمثل ثراء لغوياً كبيراً لتحديد المعنى عبر التكثيف الإيقاعي للحروف المجهورة والمهموسة في هندسة النص والبحث عن قيمها الإيقاعية.

- كثافة أصوات المدّ واللين:

تمثل كثافة أصوات المد واللين احدى وسائل التعبير عن المعاني ولها ارتباطات بالمواقف الشعورية في النص الشعري فهي تمتاز بقدرتها العالية على الاسماع، فالوضوح السمعي في أصوات المد واللين أعلى من الوضوح السمعي في الأصوات الساكنة وكذلك تختلف هي في درجة وضوحها فـ((ليس كل أصوات اللين ذات نسبة واحدة في الوضوح السمعي، بل منها الأوضح فأصوات اللين المتسعة أوضح من الضيقة، أي أن الفتحة أوضح من الضمة والكسرة))[2] ولذلك فان لها ((دوراً مهماً في اكساب الكلمات القدرة على الاسماع، والربط بين سواكن الكلام))[3].

ان فاعلية كثافة أصوات المد واللين تنبئ عن وجود الارتباط الدلالي الصوتي وقدرتها على التعايش مع الصورة الصوتية ولكن ((من الصعب أن نقرر قواعد ثابتة لارتباط أصوات المد بمعاني محددة، لأن ذلك يحتاج إلى قراءة أكبر عدد ممكن من النصوص الأدبية وتصنيفها حسب المواقف الشعورية، ثم البحث عن المشتركات الصوتية في كل صنف))[4] ولكن يمكن الإشارة إلى ((أن حشد أصوات المد في صور القصيدة من شأنه ان ينشئ ترنّماً يلامس الحالة النفسية التي أبرزت قيمة التذكر بما يومئ إلى انحياز الشاعر إلى دائرة تلبث زمنية ماضية، مثلما يشير إلى امتداد التذكر على الحاضر، وبهذا تكون أصوات المد وسيلة لإشاعة الإيقاع ذي الحركة المتباطئة))[5].

---

(1) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: 55.

(2) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس: 28.

(3) التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة: 216.

(4) المصدر نفسه.

(5) رماد الشعر: 315.

ويبدو جلياً أن البنية الإيقاعية تكرس أصوات المد واللين ((في التعبيرات السريعة المباشرة عن الانفعالات العاطفية فسماع خبر مفاجئ يحمل قدراً من البهجة أو الحزن أو العجب، غالباً ما يُستقبل بانتاج صوت مدّ يعبر عن انفعال المتلقي))[1]، وقد ذهب الدكتور محسن أطيمش إلى ان ((المشكلة التي تواجه دارس الإيقاع الداخلي وتغيراته في القصيدة تتعلق بقضية حروف المد التي تكسب المقاطع إذا شاعت شيوعاً واضحاً نوعاً من البطء والموسيقى أو ما يمكن أن يوصف بالتراخي الموسيقي، كما أن انعدامها، أو قلتها يسهم في إضفاء نمط من الموسيقى الأقرب إلى السرعة))[2].

وقد برهن على هذا الحكم من دراسة قصيدة البياتي (مذكرات رجل مجهول) التي قام بإحصاء حروف المد في ثلاثة مقاطع من هذه القصيدة فوجدها مختلفة في نسبتها وقد توصل من هذا الإحصاء إلى ((أن أعلى نسبة لحروف المد كانت في المقطع الأول، وبعبارة أخرى ان تلك النسبة جعلت المقطع ذا إيقاع بطيء مميز عن المقاطع الأخرى، وتبدو هذه النتيجة طبيعية مع ما يقدمه المقطع من حالة، ذلك ان البطء يتلاءم مع القصيدة ذات العنصر الحكائي والحكائي الحزين بالذات))[3].

وهذه النتيجة التي توصل إليها في كثافة أصوات المد تقترب مما توصلنا إليه في دراسة سرعة البحر الشعري في الفصل الأول، لأن حروف المد في الإيقاع العربي تعامل كأنها حروف ساكنة، والسواكن في إيقاع الشعر العربي تعبّر عن التوقف، وهي تعني بطء الإيقاع الناتج عنها، لأن زيادتها يؤدي إلى زيادة السواكن وبالتالي تكون زيادة السواكن عاملاً مؤثراً في بطء الإيقاع المعبّر عن بطء الحركة المرافقة لدلالة النص الشعري. ويمكن الوقوف على أمثلة أخرى من الشعر العربي منها قول زهير[4]: [الطويل]

يَميناً لَنِعمَ السَّيِّدانِ وُجِدتُما ... عَلى كُلِّ حالٍ مِن سَحيلٍ وَمُبرَمِ

تَدارَكتُما عَبساً وَذُبيانَ بَعدَما ... تَفانوا وَدَقّوا بَينَهُم عِطرَ مَنشِمِ

---

(1) التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة: 215.

(2) دير الملاك: 307.

(3) المصدر نفسه: 308.

(4) الديوان: 79.

وَقَـد قُلتُمـا إِن نُـدرِكِ الـسِلمَ واسِـعاً   بِمـالٍ وَمَعـروفٍ مِـنَ القَـولِ نَـسلَمِ

فتكثيف أصوات المد في البيت الأخير هنا (قلتما، واسعاً، بمالٍ، معروف) وقد تكررت هذه الأصوات أربع مرات فانها ((تمثل امتداداً صوتياً يعبر عن الرغبة في امتداد السلم، خاصة بعد أن امتدت الحرب فترة طويلة وعانى منها القوم طويلاً وهو ما يوحيه البيت السابق الذي يجسد استمرار الحرب (تداركتما، ذبيان، بعدما، تفانوا، دقوا) إذ يبدو الاتساع الصوتي لهذا البيت وكأنه يحجب الاتساع الذي يليه والدال على السلم الا أنه محاصر بين بيتين دالين على السلم هما البيتان الأول والثالث (يميناً، السيدان، وجدتما، حال، سحيل)))[1] وهذا التكثيف لأصوات المد يصور رغبة الشاعر إلى الدعوة لبطء الحركة بين الطرفين والميل إلى السلم الذي يريده ان يكون طويلاً كما كانت الحرب طويلة.

إن فاعلية كثافة أصوات المد في النص الشعري تكمن في براعة الشعراء في استخدام هذه الأصوات معبرة عن انفعالاتهم ومن ذلك قول ابن زيدون[2]: [البسيط]

أَضحى التَنائي بَديلاً مِن تَدانينا   وَنابَ عَن طيبِ لُقيانا تَجافينا

أَلا وَقَد حانَ صُبحُ البَينِ صَبَّحَنا   حَينٌ فَقامَ بِنا لِلحَينِ ناعينا

فالتكثيف لأصوات المد يبدو واضحاً، فقد حشد في البيت الأول أربعة عشر صوتاً من أصوات المد واللين للإيحاء بالحالة الوجدانية التي انتابته في بعده عن محبوبته ولاّدة بنت المستكفي بالله[3]، فهي تؤدي وظيفة جمالية ودلالية في التعبير عن تصور الشاعر لثقل هذا البعد ((فجرى الصوت شاحباً ممتداً في مقاطع طويلة مفتوحة متموجاً مع العاطفة المتقدة))[4] ولذلك فإنّ

---

(1) عزف على وتر النص الشعري: 27.

(2) ديوان ابن زيدون ورسائله: 141، شرح وتحقيق: علي عبد العظيم، دار نهضة مصر، الفجالة – القاهرة – مصر.

(3) ينظر: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي: 165.

(4) الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق: 73.

((حضور هذه الأصوات مرتبط بالزخم الشعوري والنفسي للشاعر... بما عمق الوجدان الشعري وجعل الوظيفة الدلالية للإيقاع تمتد بمستوى حدة الدال الصوتي وتنوعه))[1].

وقد عبر الشاعر أحمد شوقي عن توقف الزمن أو بطء مسيره في قوله[2]: [البسيط]

يا نائِحَ الطَّلْحِ أشباهٌ عَوادينا   تأسى لِواديكَ أم نشجى لِوادينا

ماذا تُقَصُّ عَلَينا غيرَ أنَّ يَداً   قَصَّت جَناحَكَ جالَت في حَواشينا

وهذا واضح من التكثيف لأصوات المد واللين التي كانت خير مصور لمشاعره ((ففي هذين البيتين تسعة عشر صوت مدّ، فهل يُعقل ان يكون هذا الحشد من الأصوات غير موظف توظيفاً جمالياً للإيحاء بتلك الحالة النفسية التي كان يعيشها الشاعر))[3].

حاول الدكتور ثائر العذاري ان يبحث عن الارتباط بين أصوات المد ودلالتها ومن ذلك ما ذكره عن قول السياب[4]: [الوافر]

رؤى تتلاحق الأنفاس منها ثم تنقطع

افقت وما تزال تضيء في خلدي وتندلع

كما يتفجر البركان في ظلمات ليلٍ دون انسام

بلا قمر وأن يكُ في المحاق اكاد اقتلع

أكاد أمزق الدم في عروقي بارتعادة روحي الحيرى

أكاد اعانق القبر

فهو يرى ان ((صوت المد(ا) يرتبط بمشاعر الحيرة والذهول والتضرع والحنين والشوق... إذ ورد صوت (ا) ثماني عشرة مرّة بينما لم يحو المقطع سوى واوي مدّ وست ياءات مد))[5].

---

(1) شعرية الانزياح دراسة في جمال العدول، خيرة حمرة العين: 249، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات والتوزيع والنشر، دار البازوري، الأردن، 2011م.

(2) الشوقيات: 1/ 104.

(3) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي: 164.

(4) الديوان: 1/ 111.

(5) التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة: 217، وقد ربط الدكتور بين كل صوت من أصوات المد وبين دلالة تخصصه دون غيره، ثم حلل التشكيلات النغمية لأصوات المد في قصيدة سفر أيوب. ينظر: 224.

إن تكثيف الشاعر لأصوات المد في هندسة النص الشعري تزيد من مرونة الرسالة الشعرية وتعطي المتلقي أفقاً أوسع للتعامل مع هذه النصوص، وبهذا ((نستطيع ان نقول ان لأصوات المدّ واللين جانباً شعورياً لا نستطيع ان نهمله وإن كان غامضاً، وكل اتجاه يرمي إلى اغفال هذا المنحى ينبغي ألا يعدّ بسهولة جزءًا من حركة المعنى ونشاط الشعر، ذلك ان المكون الصوتي لا ينفصل بحال عن الامكانات المتعددة والتقاطعات المستمرة التي ينطوي عليها السياق، وبعبارة أخرى: إن أصوات المد واللين لا يمكن ان تدرك منفصلة عن حدة المعنى وقوته ونشاط السياق وكثافته وتعقيده))[1].

نخلص من كل ذلك إلى أن هناك قيماً صوتية لها فاعلية في تحديد المعنى الدقيق في الشعر العربي وهذه القيم تساعد المتلقي في إبراز دلالة معينة وإظهار زاوية معينة من زوايا العواطف الإنسانية مولدة إحساساً عميقاً يمكن أن يشار إليه عبر الترابط الصوتي الدلالي الموجود في هندسة الكثافة الصوتية لتعطي النص إيقاعاً خاصاً به فكثافة هذه الأصوات وهندستها في بناء النص وتتبع هذه الكثافة تعبر عن معانٍ مقصودة في تكوين دلالات النص وبناء صوره الشعرية.

4- السياق الإيقاعي:

يتناغم الإيقاع الداخلي عند الشاعر مع الانساق اللغوية التصويرية ويعتمد على جدلية العلاقة القائمة بين الصوت والصورة والتركيب اللغوي لتشكيل نصٍ جديدٍ قائم على علاقات جديدة بين المفردة والمفردة والجملة والجملة والتركيب والتركيب، وهذا السياق يُعنى ((بدراسة الصوت داخل سياقه، وليس مجرداً من حيث كمية الهواء اللازمة لانتاجه... وإنما مهمته الوظيفية تكمن في تأثيره الدلالي داخل منظومة السياق، حيث يعتبر المكان الآمن الذي يؤدي فيه الفونيمات أدوارها الوظيفية للكلمات))[2] وبذلك تصبح الأصوات مفاتيح دلالية ولا تؤدي دورها المنوط بها ((إلا ضمن سياق تركيبي على الرغم من أن لكل كلمة مفردة صوتاً فعلياً يساهم في تحديد دلالتها، فإن الكلمة إذا ما ركبت مع كلمات أخرى أنتجت مجموعة من

---

(1) الانزياح الصوتي الشعري، تامر سلوم: 50.

(2) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل: 214، ط1، دار صفاء، عمان – الأردن، 1422هـ - 2002م.

الأصوات توجه معنى النص ضمن السياق في نظام تركيبي وترتيبي للجمل))[1] ومن هنا يرى الدكتور محمد النويهي أن ((موسيقى اللفظ لا تنشأ منه هو، بل تنشأ، (أولاً): من علاقته بالألفاظ التي تسبقه مباشرة والتي تتلوه مباشرة، (ثانياً): من علاقته العامة بسائر السياق، وهذه علاقة أكثر غموضاً، وهناك مصدر ثالث لموسيقى اللفظ: هو علاقة معناه المباشر في السياق الذي ورد فيه بمعانيه الأخرى في السياقات الأخرى، أي درجة اللفظ من أحداث ترابط الخواطر، ومن الواضح أنه ليست جميع الألفاظ على نفس الدرجة من تعدد المعاني المترابطة، فهناك ألفاظ غنية وهناك الفاظ فقيرة، ومن هنا واجب الشاعر أن يوزع الألفاظ الغنية بين الألفاظ الفقيرة في المواضع المناسبة))[2] وهنا تكمن فاعلية السياق الإيقاعي للصوت بوصفه الحاضنة التي تربط كلمات النص بمستواها الصوتي فتنشأ قيمتها الصوتية حينئذ ((من علاقات خفية بما حولها وبما يبثه فيها من معانٍ توحي بها دون أن تشخّصها تماماً، وبما يحيطها من جوٌ يؤثر فيها ويكسبها ابعاداً جديدة))[3] يُثيرها في الذهن سياقها الصوتي المتداخل مع مستويات النص الأخرى.

إن السياق الإيقاعي للصوت يعيد تنظيم مستويات اللغة ليعمل على ((توليد المعنى من خلال تنظيم نسق الخطاب وهذا ينعكس على طريقة إنتاج المعنى، ولعل الإيقاع الداخلي ينطلق ابتداءً من الجمال والتناسق الصوتي والتركيبي تبعاً لاحساس الشاعر وما يعتمل في داخله فيتمظهر ذلك الإحساس المتعانق مع الانساق الصوتية، على سطح نتاجه الأدبي متمثلاً بالتجاذبات والتواترات الصوتية والدلالية المكونة للنص))[4] وعندها يحدث التجانس الصوتي في اللغة، وهذا يعني أنّ ((المجال الإيقاعي يتغلغل في غير مجال الوزن ويرجع أصداءه، كما ينظم مجالات بُناه ويجمع تفاصيلها في سياق نغمي منتظم اكتسبه أساساً من مجال الوزن... لذلك يبدو عمل هذا المجال وكأنما تتركز وظيفته السرية الخافية حول إقامة الصلة بين بنى النص العميقة

---

(1) أدوات النص دراسة، محمد تحريشي: 26-27، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.

(2) قضية الشعر الجديد: 23.

(3) الصومعة والشرفة الحمراء: 147.

(4) شعر نزار قباني دراسة لغوية أسلوبية، ماجد عيال وهيب العبادي: 42، أطروحة دكتوراه، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، 1430هـ - 2009م.

المستترة وبناه السطحية الظاهرة، ممثلة في ذلك القانون الأساسي المرتكز على علاقة الحركة بالسكون، والذي يتجسد بوضوح ومباشرة في مجال الوزن))[1].

وبهذا يصبح السياق الإيقاعي يتعامل مع الصوت من حيث تميزه من مجموعة الأصوات الأخرى ودخوله في تشكيل أنظمة النص الأخرى، وعندها يكون الالتفات إلى فاعلية الصورة الصوتية عبر بناء النص الإيقاعي وتغلغله في جسد القصيدة فينظم الحركة بين الوزن والقافية من جهة وتنظيم الأصوات والكلمات من جهة أخرى، وعندها يصبح النص وحدة إيقاعية متكاملة غير مفككة ولا متعارضة لإيصال الصور الشعرية إلى المتلقي ضمن بناء موحد.

5- فاعلية الإنشاد:

تبرز فاعلية الإنشاد بوصفهِ عنصراً مؤثراً في نقل الصورة الصوتية وتلقيها فهو الوسيط الناقل للنصوص وهو ينطلق من وعي شفاهي للقصيدة فيضع الشاعرُ أمام المتلقي فروضاً نصية ذات مظاهر فنية تقوم على الوعي الشفاهي بين الشاعر والمتلقي، فيكون وسيلة إبلاغية يكشف عن سمات الصوت داخل النص الشعري[2]، وبهذا المفهوم يكون الإنشاد عنصراً فاعلاً من ((عناصر الجمال في الشعر، لا يقل أهمية عن ألفاظه ومعانيه، وحسن الإنشاد قد يسمو بالشعر من أحط الدرجات إلى أرقاها، كما أن سوء الإنشاد قد يخفض من قدر الشعر الجيد، ويلقي على ألفاظه العذوبة ومعانيه السامية ظلالاً تخفي ما فيه من جمال وحسن))[3].

أجمعت الروايات أنّ الشعر العربي كان ينشد في أسواق الجاهليين ((وكان يقصد بالإنشاد إلقاء القصيدة بطريقة تبرز موسيقاها وتظهر جودة النغم فيها، وكان لا يقال ألقى قصيدة، أو كتب قصيدة، وإنما يقال أنشد قصيدة، وذلك لأن المنشد يرفع بالمُنشَد صوته))[4] وهذا ما فعله كثير من العرب ((ولعل الأعشى أشهر من فعل ذلك قبل الإسلام فسمي صناجة العرب))[5]، وقد ارتبط الإنشاد بالشعر منذُ وقت مبكر ووافق الأناشيد الدينية في البدء كما

---

(1) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي: 37.

(2) ينظر: ما لا تؤديه الصفة: 53.

(3) موسيقى الشعر: 181.

(4) اللغة وبناء الشعر: 215.

(5) معجم النقد العربي القديم: 1/ 246.

صاحب الطقوس الدينية التي يجريها الكهنة حول مذابح الأرباب[1] بوصفه عنصراً من عناصر التأثير في نفوس المتلقين، وهذا ما يفسر لنا الترنّم ومدّ الصوت عند الشعراء وهو ما يجعل من الإنشاد وسيلة التفريق بين الشعر والنثر[2] وعندها يكون السمع قادراً على تصور الشعر ((لأن الشعر في أصله إنشاد، والإنشاد قائم على الصوت، ولعل كثيراً من القصائد مازالت إلى اليوم تمتاز بصفة الأناشيد وليس ذلك إلاّ لخصائصها الصوتية))[3].

إن دراسة فاعلية الإنشاد في التصوير الشعري لابد أن تقف عند عنصرين مهمين وهما:

- التلوين الصوتي:

يعتمد التلوين الصوتي على مقدرة الشاعر في توظيف الطبقات الصوتية في إنشاد الشعر، وهي بدورها تكون عنصر الإيحاء بين الشاعر والمتلقي، ونعني بالطبقة الصوتية ((هي مستوى الصوت في الأداء من حيث الحدة والغلظة، للدلالة على أمر نسبي يتطلبه المعنى المراد من السياق اللغوي، وتشارك طبقة الصوت في الدلالة من خلال ارتباطها بمشاعر المتكلم وقصده من الخطاب وسياق الحال وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالنبر والتنغيم))[4]، وهذا يعني أن المتلقي يطرب لإنشاد القصيدة ويتلذذ بها لأن ((إنشاد الشعر فن وموهبة، حيث تكمن القدرة فيه على التلوين الصوتي لإيصال المعنى، وإبراز الصور الجميلة بفعل عوامل ادائية كثيرة، بمعرفة التنغيم والضغط على الكلمات أو طريقة العزل والتنفس الصحيح وغير المخل، فضلاً عن الصوت الجميل المؤثر الذي يسيطر على الأسماع الخالي من عيوب النطق))[5] وعندها يكون الخطاب الشعري ودلالته مرتبطاً بالمنشد ((ولاشك ان من الأفضل ان ينشد الشاعر شعره بنفسه لمعرفته بخلجات نفسه وعاطفته ومشاعره وهو أعرف من غيره بانفعالاته فيجسدها أفضل من غيره تبعاً للمواقف المختلفة من فرح أو ألم أو مدح أو رثاء أو هجاء أو حماسة أو غزل، على أن كل قراءة بصوت

---

(1) ينظر: ما لا تؤديه الصفة: 49.

(2) ينظر: العمدة: 2/ 270-271.

(3) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: 192.

(4) التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ودراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، محمود عكاشا: 57-58، ط1، دار النشر للجامعات، مصر، 2005م.

(5) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام: 181.

عالٍ أو إنشاد للشعر هو أداء للقصيدة وليس القصيدة ذاتها))[1]، وعندها يكون الإنشاد قديماً نوعاً من تطريب الصوت يختلف عن القراءة العادية أو الحديث العادي[2] وهذا بدوره ((يقودنا إلى خاصية هامة في القصيدة العربية القديمة من حيث الصورة الموسيقية بحاجة إلى مزيد من الدراسات المدققة، فالشعر العربي القديم بحكم طبيعة وظيفته – كما مر بنا – شعر إلقاء، ولهذا فمن الخطأ ان تستخدم قياساً كمياً فقط في مقياس وحدته الموسيقية، بل لابد من استخدام جملة من المقاييس الكيفية خاصة بالإلقاء والإنشاد ؛ منها درجة الصوت وعلوه وانخفاضه وتنوعه على حسب موقع الكلمة وتلوينه مع المواقف المختلفة، إلى آخر هذه المقاييس التي يقاس بها جودة الإلقاء وارتباطه بالموقف الانفعالي وقدرته على نقل التأثير وعلى التأثير لدى المتلقي))[3]، وهذا يقف على قدرة المنشد في تجسيده المعنى لأن ((في إنشاد الشعر يُراعى المعنى مراعاة تامة ويكيف النغمة هذا المعنى، فإذا كان البيت الواحد مما يمكن ان يكون مستقلاً في إنشاده، نطق به المنشد ونوّع في صعود النغمة وهبوطها، حتى ينتهي في آخر المقاطع من البيت، وقد هبط صوت المنشد وأشْعَر السامع بانتهاء المعنى، ويغلب أن يكون هذا في مطالع القصائد غير أن المنشدين في غالب الأحيان يقسمون القصائد إلى قطع يمكن ان يستقل كل منها بمعناه، وقد تتكون القطعة من بيتين أو ثلاثة أبيات أو أربعة أو ربما خمسة في بعض الأحيان))[4] وعلى هذا الأساس فقد نال الإنشاد أهمية كبيرة ولاسيما ((في استخدام الطاقة الإيحائية لأصوات البيت الشعري، وهو لا يتحقق بمجرد مراعاة التفاعيل في الوزن أو بإعطاء النبر من الضغط، بل لابد مع هذا من النغمة الموسيقية، أي تلوين الأسلوب تلويناً صوتياً يختلف عند الاستفهام عنه عند التعجب أو عند الجمل الإخبارية التي يراد بها الإخبار عن أمر من الأمور أو حدث من الأحداث فتظل النغمة في صعود وهبوط مع الانسجام في درجة الصعود والهبوط، بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت وأوحى بانتهائه، فإذا كان لم ينته بعد صعّد الصوت وأشعر السامع بان ثمة للمعنى بقية. صحيح ان قراءة الشعر ليست صورة مخففة من الغناء، إذ لا توجد فيه

(1) المصدر نفسه: 179.

(2) ينظر: قضية الشعر الجديد: 314.

(3) لغة الشعر العربي الحديث: 168.

(4) موسيقى الشعر: 188.

طبقات صوتية محددة يجب التزامها عند القراءة، ولكنه ما من شك في أن طبقة الصوت في القراءة الشعرية تتراوح علواً وانخفاضاً، وهذا التلاعب بالطبقة جزء من فن الأداء الشعري))[1] الذي يعمل فيه الإنشاد على زيادة المعنى عبر التلوين الصوتي وتحديد مواضع الوقف والانطلاق فيصبح الإنشاد عنصر التنظيم في الخطاب الشعري وعندها ((يمكن لدرجة الصوت أن تؤدي دوراً مهماً في توجيه نوع الدلالة إذ إن التنغيم – أي المنحنى البياني الذي يسجله الصوت يختلف في الواقع اختلافاً ملحوظاً حسب المعنى والخطاب))[2] الذي يبتغيه المنشد وعندها تقوم التغييرات في طبقة الصوت بدور دلالي يناسب التغييرات الحادثة في المعنى[3] وعند ذلك ((تتجلى فاعلية الأصوات وقدرتها على إضافة طبقة دلالية – ان جاز التعبير – من خلال الطبقة الصوتية وهي في ذلك وكأنها إيماء مكثّف يختزل إضافات وصفية وتشبيهية أو سواهما وكأنها لذلك معنى فوق المعنى))[4] يستطيع أن يضيفه المنشد من خلال أحداث التأثير الذي يريده بإيقاع الإنشاد لأن ((العرب القدماء رأوا أنه لا شيء أوقع في القلوب وأشدّ اختلاساً للعقول من الصوت الحسن))[5] وعلى هذا الأساس أحس الجاحظ بهذا الترابط بين التراكيب اللغوية والإيقاع والألحان التي تنطلق منها فقال: ((إن العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة والعجم تمطّط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن فتضع موزوناً على غير موزون))[6] وهذا انعكاس فني داخلي يعطي الإنشاد والإلقاء موقعاً مميزاً في الشفاهية العربية ودورها في إتمام المعنى المقصود.

---

(1) الحداثة الشعرية الأصول والتجليات: 345.

(2) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: 24.

(3) ينظر: في التنظيم الإيقاعي للغة العربية نموذج الوقف: 35.

(4) خطاب البياتي الشعري دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، محمد مصطفى علي حسانين: 137، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2009م.

(5) عضوية الموسيقى في النص الشعري: 15.

(6) البيان والتبيين: 1/ 385. وينظر: العمدة: 2/ 273.

- الإنشاد عنصر التعويض الإيقاعي:

والأمر الآخر الذي لابد من الإشارة إليه في دراسة فاعلية الإنشاد هو ان الإنشاد يمثل عنصر التعويض الإيقاعي الذي يربط البنية الوزنية بالبنية الصوتية ((ويكون الإنشاد بذلك عملية مركبة تدخل في تشكيلها عوامل وكميات صوتية وأدائية مختلفة، تتداخل تأثيراتها بحيث يشكل بعضها بعضاً))[1] وبهذا المفهوم يكون الإنشاد ((من أهم البدائل التي يلجأ إليها لإقامة الإيقاع أو تعويض الانحراف فيه، ولا يقل عنه أهمية في هذا الجانب أسلوب الترخيص العروضي بالزحاف والعلة، وهما ضرب من الصدع يخترق نظام البنية الإيقاعية بهدف كسر الرتابة أولاً ثم المزيد من الإحساس بالإيقاع ثانياً ومن ثم فهما ضروريان للنظام ضرورة النظام ذاته))[2] وعندها يكون الإنشاد الحاكم على الوزن بالجودة والقبح وعلى سلامته من الزحافات وقدرته على التأثير في النفوس وهنا تبرز فاعلية الإنشاد في تعويض بعض الزحافات المبنية على إشباع الحروف في حشو البيت فيكون ((من وسائل فهم الزحاف والعلة))[3]، وهو جزء من الطبيعة الشفاهية الإنشادية التي افترضت تلقياً سماعياً للشعر، ولذا قام علم العروض على مراعاة تلك المعايير مما يتجلى في إمكانية رصد العلل والزحافات[4] والتعويض عنها بطريقة الإنشاد التي تسد الخلل الحاصل في سياق تلك البنية ((ومن هذا نرى ان الشعر كان ينشد انشاداً وإلاّ لتمكّن الشاعر من اكتشاف سقوط الحركة التي يعوضها بمد الصوت عند الإنشاد))[5] وهو ما يثبت ان الشعراء كانوا يميلون إلى الإنشاد ما وجدناه من إشباع الحروف عند بعض الزحافات وهناك من الدلائل ما يؤكد دور الإنشاد بوصفه وسيلة من وسائل فهم الإيقاع، هذه الدلائل تبدو في عديد من الظواهر منها التدوير والخرم والخزم وغيرها[6] من الظواهر الوزنية التي تحدث في القصيدة العربية، وهذا ما يجعل من وظائف الإنشاد وفاعليته أنه يسعى إلى تلاحم الأجزاء في

---

(1) في النقد اللساني: 166.

(2) ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري: 16.

(3) الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، أحمد كشك: 339، دار غريب، القاهرة، 2005.

(4) ينظر: ما لا تؤديه الصفة: 48.

(5) بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف: 161.

(6) ينظر: الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع: 342 وما بعدها.

النص الشعري ويعمل على دمج البنية العروضية مع البنية اللغوية والدلالية للأبيات، فيمكن أن يلاحظ ان التقطيع العروضي في أكثر الأبيات لا يتوافق مع الوقفات الدلالية الحاصلة في ترتيب البيت ولكن الإنشاد يجمعها على خط إيقاعي يبرز فيه جماليات التقطيع العروضي ويحافظ فيه على البناء الشعري والمعنى الدلالي للنص ومن ذلك ما يمكن ملاحظته على أبيات المتنبي[1]: [الكامل]

الحـازِمَ الـيَقِظَ الأَغَـرَّ العـالِمَ الـ ... فَطِـنَ الأَلَـدَّ الأَريَحِـيَّ الأَروَعـا

الكاتِـبَ اللَبِـقَ الخَطيـبَ الواهِـبَ الـ ... نَـدُسَ اللَبيـبَ الهِـبرِزِيَّ المِـصقَعا

ففي هذين البيتين يلعب التدوير دوراً مهماً في تشكيل البنية الوزنية وفيهما ((ما يوحي بأنك تستطيع ان تقف حسب إرادتك، فربما وقفت بعد وصفين:

(الحازم اليقظ – الأغر العالم – الفطن الألد – الأريحي الأروعا.

– الكاتب اللبق – الخطيب الواهب – الندس اللبيب – الهبرزي المصقعا) وربما وقفت بعد ثلاث كلمات: (الحازم اليقظ الأغر – العالم الفطن الألد – الأريحي الأروعا.

– الكاتب اللبق الخطيب – الواهب الندس اللبيب – الهبرزي المصقعا).

تستطيع ان تفعل ذلك وغيره دون أن تلتزم بشطر معين، وهذا إحساس تلمسه من خلال تدويرك البيت وبهذا يكون الإنشاد وسيلة من وسائل الذوق الإيقاعي))[2] ولكن المنشد في ذلك لا يستطيع الوقوف في نهاية الشطر الأول والبدء مع الشطر الثاني لأنه يحتاج إلى معرفة أن الوزن في ذلك سيختل وعندها يكون الإنشاد عنصراً لإيضاح المعنى والمحافظة على بناء البيت وتركيبه وعندها يكون الإنشاد والترخيص العروضي وسيلتين من وسائل المواءمة بين البنية الإيقاعية والبنية التركيبية وهذا ما يجعل الشاعر يكمل بالإنشاد ما يحسه من قصور أو تقصير في المقاييس العروضية[3] وعندها يكون تقسيم الجمل داخل البيت يتأثر بإيقاعه، وهنا تبرز فاعلية الإنشاد في تعويض بعض الحروف في حشو البيت، ومنها إشباع حرف الميم والهاء وغيرها من

(1) الديوان: 2/ 8.

(2) الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع: 349.

(3) ينظر: ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري: 19.

الحروف التي لا يستقيم وزن البيت إلاّ بإشباعها وعندها يصبح الإنشاد معوضاً لنقص الوزن في الحرف المفقود وعبر الإشباع الصوتي ؛ ومن ذلك ما نجده في قول المتنبي[1]: [الطويل]

أتــوكَ يَجُــرّونَ الحَديــدَ كَأَنَّهُــم   سَــرَوا بِجِيــادٍ مــا لَهُــنَّ قَوائِــمُ

إِذا بَرَقــوا لَــم تُعــرَفِ البيضُ مِنهُــمُ   ثِيــابُهُمُ مِــن مِثلِهــا وَالعَمائِــمُ

خَميسٌ بِشَرقِ الأَرضِ وَالغَربِ زَحفُهُ   وَفي أُذُنِ الجَــوزاءِ مِنــهُ زَمــازِمُ

فاذا ما أردنا ان نقطع البيت الثاني هنا نجد:

إذا ب | رقو لم تعـ | رف لبيـ|ـضُ مِنهمو

ثيابُ | همو من مثـ | لها ولـ | عمائمو

ان الشطر الثاني لا يستقيم الوزن فيه إلا إذا أشبعت الضمة في حرف الميم من كلمة (ثيابُهُمُ) وعندها يستقيم الوزن ويأخذ مجراه في البيت، وهذا النقص استطاع الشاعر ان يعوضه عن طريق الإنشاد الذي يعوض الحرف المفقود بإشباع حرف الميم فلا يحس المتلقي بوجود هذا النقص الحادث في البنية الوزنية.

اما في البيت الثالث وفي الشطر الثاني تحديداً يمكن ان نلاحظ في تفعيلة (فعولن) السابقة للضرب يمكن أن تقرأ على وجهين أحدهما أن تشبع الضمة في حرف الهاء فتكون (منهو) وعندها تكون التفعيلة (فعولن) التامة، أو أنها لا تشبع فتكون التفعيلة (فعولُ) المقبوضة، والأفضل هنا أنها لا تشبع وتقرأ (فعولُ) بالقبض لأن ما يلاحظ على القصيدة أنها تسير في أكثر أبياتها على القبض، وهذا ما يتلاءم مع سرعة الوزن الشعري ودلالته، وهنا ((ندرك أنّ الإنشاد يتخذ وسائل متعددة للحفاظ على القيم الإيقاعية لموسيقى الشعر، منها استخدامه للوقفات، ومنها التلوين النغمي للبيت، ومنها الضغط على المقاطع وعليه يمكن إشباع الحركة لتصل إلى حرف مدّ، وذلك هو المدرك فيما لدينا من نماذج بوضوح، أي تحويل الحركة القصيرة إلى حركة طويلة أي أن الإنشاد يتخذ هذا الإشباع وسيلة لإحداث توازن مكان

(1) الديوان: 2/ 356.

المحذوف، هذا التوازن يكون مكان المزاحفة، وهنا يكون الإشباع أمراً اختيارياً وقد يكون أساساً للوحدة، ومن هنا يلزم إيجاده))[1] ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر[2]: [الطويل]

يُقَــرِّبُ حُــبُّ المَــوتِ آجالَنــا لَنــا وَتَكرَهُــــــهُ آجـــــالُهُم فَتَطــــولُ

ففي الشطر الثاني ((فان هاء (تكرههُ) مضمومة ولكي يتم الإيقاع من الواجب إنشادياً ان تصبح الكلمة (وتكرههو) بإشباع الضمة وتحويلها من حركة قصيرة إلى حركة طويلة، والإشباع هنا لازم للحفاظ على قيمة الوتد الذي بدء لتفعيلة مفاعيلن، ومن ثم ففيه المحافظة على إيقاع البحر))[3]، وهنا تبرز فاعلية الإنشاد في تعويض النقص الحاصل في البنية الوزنية والحفاظ على سلامة الإيقاع وتوازنه.

(1) الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع: 362.

(2) ديوان الحماسة، شرح التبريزي: 1/ 29، دار القلم، بيروت، لبنان.

(3) الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع: 363.

المبحث الثاني

فاعلية الإيقاع البلاغي(*)

أولاً: فاعلية التكرار(**):

تمتاز بعض الظواهر البلاغية بنظام إيقاعي دلالي وتسهم في بناء السياق الإيقاعي للشعر وتحقق وظائف عدة منها المتعة واللذة لدى المتلقي وترتقي إلى تحقيق الإقناع عبر غنى الوظائف الدلالية التي تؤديها الأساليب البلاغية في نمط إيقاعي مقصود محققة التناسق الجمالي بين هذه الظواهر البلاغية والتشكيل النغمي الذي يتقصّده الشاعر في شعره، ومن بين هذه الظواهر البلاغية التي تحقق هذا الانسجام هو التكرار ((بوصفه مصطلحاً صوتياً يقوم على إعادة إنتاج الصوت مفرداً أو مجموعاً))(1) فهو يحظى ((بوظيفة فنية محددة، ذلك أن الأصوات اللغوية تساق إلى القارئ في شكل وحدات نطقية، اما الترتيب الذي يفترض وجوده بالنسبة إلى هذه الأصوات فينتقل إلى الكلمات التي تبدو وقد تكونت على نحو ما، وإذا كانت العلاقة الطبيعية هي التي تقوم بتنظيم اللغة، فانه ينضاف إلى هذه العلاقات نظام من نوع فوقي يصل بين الكلمات بما لا صلة بينه على وفقاللغة ويصهرها في مجموعات جديدة دالة، وبهذه الصورة فان التنظيم الفونولوجي للنص لا يخلو من مغزى مباشر وذي دلالة))(2) تتناغم مع قصد الشاعر وقدرته على إعادة تنظيم النص الذي يعتمد التكرار فيه ((على معطيات المحسنات اللفظية وما

(*) تقتصر هذه الدراسة في الإيقاع البلاغي على الأساليب البلاغية التي تحقق فاعلية الإيقاع وهي ثلاثة أساليب (التكرار، الجناس، الترصيع) أما باقي الأساليب البلاغية الأخرى ولاسيما ما ينتمي منها إلى علم البديع فهي لا تحقق فاعلية الإيقاع – فيما أرى – لأن المعاني المتولدة منها هي التي تعطي أو تظهر الإيقاع ولا يكون الإيقاع فيها هو الذي يعبر ويوحي بالدلالات والصورة الشعرية، وإن كانت هذه الأساليب تحقق الإيقاع الداخلي عند توظيفها في النص الشعري ؛ لكنها لا ترتقي إلى مستوى الفاعلية الإيقاعية، التي أبحث عنها، ومن هذه الأساليب على سبيل المثال (الطباق، والمقابلة).

(**) سنترك الحديث عن تكرار الحروف لكي لا يتداخل البحث مع ما ذكرناه في المبحث السابق.

(1) قراءات بلاغية: 81.

(2) تحليل النص الشعري، محمد فتوح: 134.

تحدثه من أثر جمالي نابع من فنية تكرارها على نسق تعبيري معين، ويتخذ من الإتكاء على تكرار المقاطع المكونة لبنية اللفظ أساساً لأحداث هذا الإيقاع، والنظر إلى التكرار الصوتي لابد أن يشمل في طياته الإشارة إلى كلية النظرة، وإدراك بنية التكرار كوحدة متلاحمة الأجزاء ذات بناء نسيجي موحد، وعليه فالواجب أن نعتمد البنية التكرارية على أنها ليست مجردة تقنية بسيطة ذات فوائد بلاغية أو لغوية محددة، وإنما يجب النظر إليها على أنها تقنية معقدة تحتاج إلى تأمل طويل يضمن رصد حركيتها وتحليلها، انطلاقاً من معطياتها، ومستويات أدائها وتأثيرها، فضلاً عن دورها الدلالي التقليدي الذي أطلق عليه القدماء التوكيد))(1) فهو يمثل نمطاً إيقاعياً بارزاً في التعبير عن كوامن النفس لما له من قدرة في زيادة الوضوح السمعي في ذهن المتلقي من خلال ما يحدثه من تكرار الألفاظ ذات الأنغام المتقاربة التي تثير في النفس انفعالاً مما يجعل ((فاعليته في فهم أبعاد التجربة الشعرية وجذب الأنظار إلى العنصر المكرر كجزء فعّال في حركة النص امرٌ لا يمكن التغاضي عنه، ولاسيما أنه يخلف نوعاً من التوقع الذي يولد المتعة بما يُدرك بعد فترة من الانتظار وبذلك يستقطب التكرار وعي المتلقي الذي يشكل جزءًا هاماً من عملية التذوق الفني وتزداد فاعلية التكرار حين يتجاوز الحركة الدورية البسيطة التي تعتمد على عنصر واحد إلى حركة غنية بالعناصر والعلاقة المتنوعة حيث يتخذ التكرار من خلالها اشكالاً متعددة حتى ان تكرار العنصر البسيط قد يكون مختلفاً في دلالته وإيحاءاته على وفقالسياق الوارد فيه))(2) وبذلك يكون التكرار بصيغه وأشكاله المتعددة أحد أبرز مظاهر البنية الإيقاعية في الشعر العربي و((ملمحاً صوتياً بارزاً في الخطاب الشعري، ومكوناً رئيساً من مكونات إيقاعه المتغير ويشكل وسيلةً مهمةً من وسائل التناغم الصوتي والدلالي، فلا تقتصر قيمته على تعميق القيم الدلالية وتحقيق الأغراض البلاغية حسب))(3) بل ان النظرة إلى فاعلية التكرار تؤدي ((وظيفة مهمة للسياق الشعري وهو جذب انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة يود الشاعر أن يؤكدها أو ينبه القارئ إليها))(4) ومن ثم يستطيع أن ((يحقق فضلاً عن ذلك قيماً صوتية إيقاعية تتولد عن

(1) جماليات التلوين الصوتي في القرآن الكريم: 285.

(2) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: 144-145.

(3) الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري: 196.

(4) البنية الموسيقية في شعر المتنبي: 77.

إعادة القوالب الصياغية، سواء ما جاء منها في صورة أفقية في سياق البيت الشعري في حيّزين متجاورين أم غير متجاورين أم جاء في سياق الأبيات في صورة عمودية متتالية منتظمة أم غير منتظمة، فالشاعر لا يتقصد من التكرار تعميق القيم الدلالية وتحقيق الأغراض البلاغية حسب بل ينزع كذلك إلى احداث الترجيع الصوتي والتناغم الإيقاعي لزيادة فاعلية الخطاب الشعري وقوة تأثيره في المتلقي الذي ينفعل لذلك التناغم ويتلذذ به))[1].

إن فاعلية التكرار بوصفه عنصراً من عناصر الإيقاع ينتابها شيء من الغموض في النقد العربي لأن ((اهتمام النقاد والمنظرين العرب القدماء تركّز حول قيمه الدلالية وأغراضه البلاغية وأغفلوا قيمه الصوتية باستثناء ما يمكن ان يُلحظ لدى بعضهم من تلميح وإيحاء إلى تلك القيم الصوتية على الرغم من الشواهد الشعرية التي تمثلوا بها... تتجلى فيها القيم الصوتية))[2] وهذا يبدو واضحاً من رؤيتهم لفاعلية التكرار وقرنه بأساليب التعبير البلاغية ومن ثم عدّه من فنون البديع اللفظي الذي هو وجه من وجوه تحسين الكلام[3] ولذلك فان الالتفات إليه و((العناية به كانت نادرة، إذ انصرفَ أغلب من تناولوه إلى قرنه بقضية التكرار في القرآن الكريم وأخذوا يدافعون عن طبيعة ما ورد في القرآن من تكرار محاولين نفي هذه الصفة عنه معتقدين ان تكرار كلمة أو جملة إن كان محافظاً على الدلالة نفسها يمثل عيباً يلصق بالقرآن الكريم، ولذلك أخذوا يلتمسون الحجج والأدلة من أجل نفي هذه الظاهرة عن القرآن الكريم))[4] ولذلك فإنهم انشغلوا بأغراضه البلاغية دون محاولة الجمع بينها وبين جمالياته الصوتية ولكن مما ((لا يخفى أنهم كانوا يدركون ما للتكرار من قيمة صوتية إيقاعية وهي تتولد بتكرار حرف أو كلمة أو عبارة، والهدف من ذلك احداث الأثر الموسيقي، غير ان هذا ليس الهدف الوحيد، لأن التكرار مرتبط في جوهره بموقف المبدع الذي يقصد إلى تأكيد لون من المعنى ومن هنا يتأتى التداخل بين

---

(1) الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري: 196.

(2) الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري: 196.

(3) ينظر: التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد: 88 وما بعدها، ط2، عالم الكتب، 1986م ؛ وينظر: الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري: 196 وما بعدها ؛ والتشكيل الصوتي وأثره في دلالة سورة آل عمران، جاسم غالي رومي المالكي: 13، جامعة البصرة، آداب، رسالة ماجستير، 1419هـ-1998م.

(4) الخطاب النقدي عند المعتزلة: 237.

تأدية الدلالة واحداث الأثر الموسيقي بالتكرار))[1] وهنا تحدث فاعلية التكرار من تداخل الوظيفة الإيقاعية والدلالية في النص، وهذا التداخل يجعل من التكرار تقنية إيقاعية تؤكد دلالات النص وترتبط بمعناه، ولذلك نجد الدكتور عبد الله الطيب المجذوب يرى أن الغرض الرئيس من التكرار هو الخطابة ومن ثم يقرنه بالنواحي الإنشائية (العواطف، والتعجب، والحنين، والاستغراب) ويقسم أنواع التكرار على وفق رأيه على ثلاثة أنواع هي:

1- التكرار المراد به تقوية النغم.

2- التكرار المراد به تقوية المعاني الصورية.

3- التكرار المراد به تقوية المعاني التفصيلية[2].

ويخلص من ذلك كله إلى أن التكرار يخرج إلى أغراض شتى يبدأ من إظهار النغم وتقويته وقد ينتهي إلى أنواع معيبة لا فائدة منها[3].

ولذلك فان الناقدة نازك الملائكة ترى أن ((القاعدة الأولية في التكرار أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام وإلا كان لفظيةً متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما أنه لابد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية))[4] ولعل النظر إلى التكرار من هذا الجانب يجعل منه ((ظاهرة فريدة في العربية تفرضها طبيعة اللغة نفسها لأنها في خالص أمرها لغة اشتقاقية تعتمد على تكرار الأصل البنيوي للمواد التشكيلية فيها وذلك لتنتج لنا صوراً اشتقاقية متحدة الأصول متباينة الهيئات))[5].

تتجلى فاعلية التكرار في إيقاع الشعر من خلال فتح الآفاق أمام المتلقي لأنه يحقق التماثل بين مكونات القصيدة وهذا التماثل يتمركز على شكل بؤرٍ إيقاعية ترفد المعاني وتزيد دلالتها ويحدث ذلك في القصيدة على المحور الأفقي والمحور العمودي ومن الأمثلة على المحور الأفقي قول قيس بن ذريح[6]: [الطويل]

---

(1) المصدر نفسه: 238.

(2) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 2/ 495.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 2/ 519.

(4) قضايا الشعر المعاصر: 231.

(5) جماليات التلوين الصوتي في القرآن الكريم: 382.

(6) ينظر: العمدة: 2/ 64.

ألا لَيتَ لُبنى لَم تَكُن لِيَ خُلَّةً ... وَلَم تلقني لُبنى وَلَم أدرِ ما هيا

يعمل التكرار إلى إعادة الاسم (لبنى) فيكون بذلك البؤرة التي ينطلق منها المعنى الذي يريده الشاعر وقد أفاد تقوية النغم[1] عبر الباعث النفسي الذي رافق عملية التكرار وتنبيه المتلقي إلى أن المعنى المقصود يرتبط بـ(لبنى) لأن ((التكرار بترددداته الصوتية المتمثلة في تكرار كلمات أو أنصاف أبيات أو حروف يتخيّرها الشاعر تخيّراً موسيقياً تؤدي إلى إحداث إيقاع خاص في القصيدة اشتمل على معطيات أخرى تسهم إلى حدّ كبير في استقطاب المتلقي نحو بؤر دلالية وتصويرية تقوم هذه البؤر بالكشف عن مستوى تماسك الأبنية الإبداعية))[2]، فهو يحدث توازناً صوتياً بين طرفي البيت ولاسيما ان كان التكرار الأفقي مبني على إعادة اللفظة في الموقع نفسه من الشطر الثاني – كما هو في البيت السابق – وعندها تتقابل المفردات وتتناظر دلالياً وصوتياً، ومن التكرارات الأفقية التي زادت على اللفظتين قول المتنبي[3]: [الخفيف] .

إِنَّما النّاسُ حَيثُ أَنتَ وَما النا ... سُ بِناسٍ في مَوضِعٍ مِنكَ خالِ

وهذا البيت تتكرر فيه لفظة (الناس) ثلاث مرات محدثة نغمة واضحة الدلالة، وقد ختم المتنبي بهذا البيت قصيدته التي بناها في أكثر أبياتها على التكرار الأفقي في الشطر الواحد مرة وبين الشطر الأول والشطر الثاني مرة أخرى، مما أعطى للقصيدة سمة أسلوبية واضحة تتمركز فيها الدلالات نحو مواقع التكرار المتعددة في القصيدة، ويمكن أن نلاحظ قول الشاعر أحمد شوقي[4]: [الخفيف]

لَحظَها لَحظَها رُوَيداً رُوَيدا ... كَم إلى كَم تَكيدُ لِلروحِ كَيدا

---

(1) ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: 239.

(2) خصائص الأسلوب في شعر البحتري، وسن عبد المنعم ياسين الزبيدي: 106، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، 1432هـ - 2011م.

(3) الديوان: 2/ 226.

(4) الشوقيات: 2/ 118.

فمثل هذه التكرارات ((مظهر من مظاهر تفجير الجديد من الطاقات الدلالية على عكس ما توحي به في الظاهر))[1] وقد حلل الناقد محمد الطرابلسي هذا البيت في ضوء هذا الإدراك فقال: ((يلخّص كامل البيت الكلام التالي: (لحظها رويداً كم تكيد) ينجرّ عنه توسيع في مجال الدلالة المعنوية إذ الحاصل هو: تنبيه المخاطب مع تحذيره من التسرع (لحظها لحظها) والاغراء بالتهدّي (رويداً رويداً) والتعبير عن الضجر (كم إلى كم) مما بلغ مبلغاً عظيماً في الضرر (تكيد... كيداً)))[2] وهذا الالتفات إلى هذه الدلالات وجهتها القراءة السليمة لفاعلية التكرار في النص.

والذي يبدو لي من خلال أمثلة التكرار الأفقي ان هذا التكرار يعمد إلى تقسيم الأبيات إيقاعياً ولاسيما ان كان التكرار في كلمات غير متجاورة داخل البيت الشعري، وهذا التكرار يكون دائماً مرتبطاً بمعنى البيت الذي يرد فيه دون أن تنتقل نغمته إلى الأبيات الأخرى فيحاول الشاعر ان ينظم ألفاظه فيه، إذ يقيم علاقة بين هذه الألفاظ المكررة ويزيد من طاقتها الإيحائية وانسجامها من غير رتابة أو ملل.

اما التكرار على المحور العمودي فإنه يسعى إلى ربط مجموعة من الأبيات نحو بؤرة دلالية إيقاعية واحدة وهذا التكرار يخترق جسد القصيدة عمودياً لتكوين مقاطع دلالية في بناء النص الشعري ومن ذلك ما نجده لدى كثير من الشعراء في تكرار كلمات أو انصاف أبيات في بعض الأحيان، وقد ورد ذلك كثيراً في الشعر العربي ومنه قول امرئ القيس[3]: [الطويل]

دِيارٌ لِسَلمى عافِياتٌ بِذي خالِ ... أَلَحَّ عَلَيها كُلُّ أَسحَمَ هَطّالِ

وَتَحسِبُ سَلمى لا تَزالُ تَرى طَلّاً ... مِنَ الوَحشِ أَو بَيضاءَ بِمَيثاءِ مِحلالِ

وَتَحسِبُ سَلمى لا تَزالُ كَعَهدِنا ... بِوادي الخُزامى أَو عَلى رَسِّ أَوعالِ

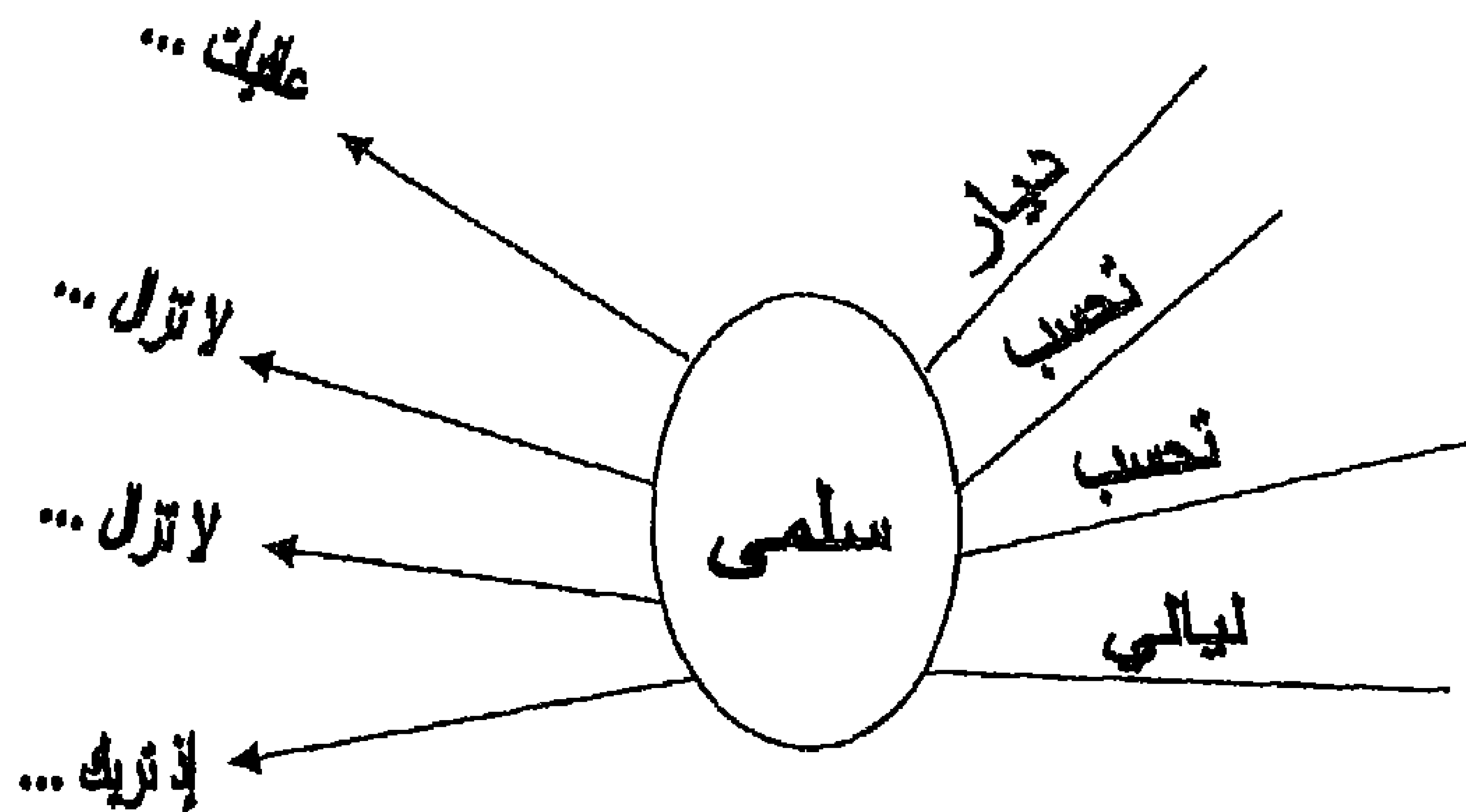
لَيالِيَ سَلمى إِذ تُريكَ مُنَصَّباً ... وَجيداً كَجيدِ الرِئمِ لَيسَ بِمِعطالِ

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات: 62.

(2) المصدر نفسه.

(3) الديوان: 42-43.

وهذه الأبيات مما استشهد فيها ابن رشيق القيرواني في التكرار الحسن وذهب إلى أنه ((لا يجب للشاعر ان يكرر اسماً إلا على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب))[1]، ولكنه لم يوضّح موضع الحسن والجمال في هذا التكرار ((ولعل ابن رشيق أراد بالاستعذاب استعذاب الشاعر بتناغم اسم محبوبته بفعل تكراره، إذ إنّ المصطلح يشير إلى الإحساس بالقيمة الصوتية التي تتجلى في تناغم اسم سلمى بتكراره الذي اتخذ صورة عمودية منتظمة في سياق الأبيات، فالتكرار هنا جاء ليفيد التشوق مع التناغم الصوتي الذي عمق ذلك التشوق))[2]. ولعل النظرة إلى فاعلية التكرار تقترب من البحث عن سرّ الجمال في مثل هذا النوع من التكرار العمودي إذ إنّ هذه الأبيات ترتبط ببؤرة واحدة تنصهر فيها (الدلالة والإيقاع) ويمكن إعادة قراءتها على هذا النحو:



وعندها تصبح هذه الأبيات ذات وحدة دلالية تتمركز في نقطة الالتقاء الإيقاعي (سلمى) وتنبعث عنها دلالات متعددة ولذلك يمكن القول إن التكرار أفاد في ((تعضيد دلالة النص وتعميقه من جهة وكشفه وإضاءة دواخله عن طريق ما يشكله من ملمح نفسي من جهة أخرى، فهو في كلتا الحالتين مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالدلالة))[3].

---

(1) العمدة: 2/ 64.

(2) الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري: 199.

(3) الشعر العراقي الحديث جيل ما بعد الستينات الرؤية والتحولات: 326.

إن دراسة فاعلية التكرار في النصوص الشعرية يعطي جرساً إيقاعياً ينبع من ذلك التلوين التكراري ومن جماليات دلالية وسياقية تقوم على ((وصف تكرار الألفاظ بأنه نظام إيقاعي يعطينا مفتاحاً لفهم آخر لحركته لأن الأنظمة الإيقاعية ليست على صلة مباشرة دقيقة بالمعنى الذي تعرضه الجملة الشعرية، بل أنها تخدم القصيدة بوصفها عالماً يتسم بالوحدة، ومن هنا يمكن ان يدرس التكرار على أساس ما يقدمه للنص بكامله، بعيداً عن فكرة الدور المحلي الذي تتصوره النظرة السابقة، فقد يساهم التكرار في خلق جو شعري ليس ذات صلة مباشرة بالمعنى الذي تقدمه الجملة التي ورد فيها ليكون بذلك عاملاً من العوامل التي تبني المستوى الشعوري العام))[1] وعلى هذا الأساس يمكن إعادة قراءة بعض النصوص الشعرية التي ارتبطَ فيها المعنى العام بالتكرار على أساس المقاطع التكرارية وعلاقتها بالمعنى العام للقصيدة ومن هذه القصائد التي شاع فيها التكرار ما نجده في قصيدة عمرو بن كلثوم الذي بنى فيها الإيقاع والترنم مرتبطاً بالمقاطع الدلالية المبنية على إيقاع التكرار ففي قوله[2]: [الوافر]

وَنَحـــنُ غَـــداةَ أُوقِـــدَ في خَـــزازى   رَفَـــدنا فَـــوقَ رِفـــدِ الرافِدينـــا
وَنَحـــنُ الحابِـــسونَ بِـــذي أُراطـــى   تَـــسَفُّ الجِلَّـــةُ الخُـــورُ الـــدَرينا
وَنَحـــنُ الحـــاكِمونَ إِذا أُطِعنـــا   وَنَحـــنُ العـــازِمونَ إِذا عُـــصينا
وَنَحـــنُ التـــارِكونَ لِمـــا سَـــخِطنا   وَنَحـــنُ الآخِـــذونَ لِمـــا رَضينـــا

ومن هذا المقطع ينتقل إلى مقطع آخر:

وَقَـــد عَلِـــمَ القَبائِـــلُ مِـــن مَعَـــدٌّ   إِذا قُبَـــبٌ بِأَبطَحِـــها بُنينـــا
بِأَنّـــا المُطعِمـــونَ إِذا قَدَرنـــا   وَأَنّـــا المُهلِكـــونَ إِذا اِبتُلينـــا
وَأَنّـــا المـــانِعونَ لِمـــا أَرَدنـــا   وَأَنّـــا النـــازِلونَ بِحَيـــثُ شِينـــا
وَأَنّـــا التـــارِكونَ إِذا سَخِطنـــا   وَأَنّـــا الآخِـــذونَ إِذا رَضينـــا

(1) التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة: 266.

(2) شرح المعلقات السبع، أبي عبد الله الحسين بن احمد الزوزني: 123-126، الدار العالمية، بيروت، 1993م.

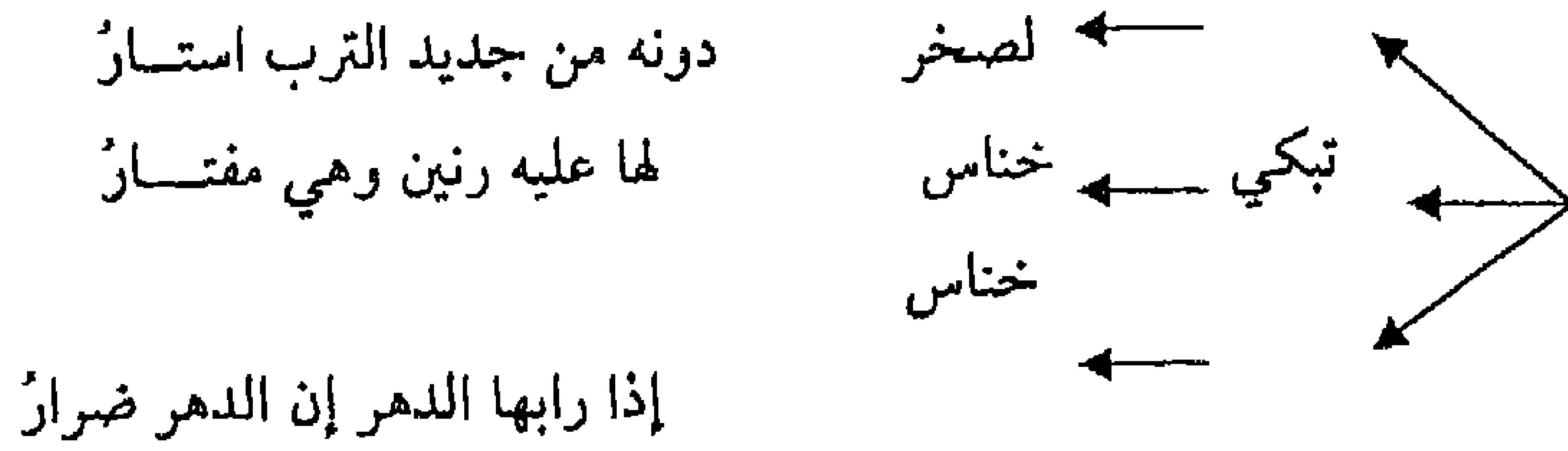
وَأنَـــا العاصِـــمونَ إذا أُطِعنـــــا وَأنَــــا العـــــازِمونَ إذا عُـــصينـــا
وَنَـــشرَبُ إن وَرَدنـــا المـــاءَ صَـــفواً وَيَـــشرَبُ غَيرُنـــا كَـــدَراً وَطينـــــا

فيبني الشاعر إيقاع القصيدة على نمط التكرار العمودي والأفقي في آن واحد ويربط بين هذا التكرار ودلالة القصيدة ومعناها العام إذ ((إن الدق بهذه الضمائر المتوالية بصيغة الجمع على أذن المخاطب ليكاد ينسيه ذاته: إنّ كل ضمير منها يقذف ما اسند إليه في قلب عمرو بن هند وابلاً من فزع ورعب، فهو فخر غير مجرد من سهام التهديد، وتكرير الانتقاص والإنكار والتهكم في هذه المعمعة يزيد تكرار الفخر عمقاً، فالفخر تثبيت لذات المفتخر والانتقاص والإنكار هدم لذات المخاطب حتى يتلاشى أمام صاحبه))[1] وهذه التكرارات التي اعتمدها الشاعر في قصيدته والتي كانت على شكل مقاطع قد لا تفيد المعنى شيئاً ولكنها قوة لجرس الألفاظ وتقرير لإرادة التعبير[2] وهذا النوع من التكرار رافق العديد من القصائد وساعد ((على خلق حركة إيقاعية متنامية داخل القصيدة بوجه عام والبيت الشعري بوجه خاص، كما يمكن عده جزءًا من الهندسة العاطفية للعبارات يحاول الشاعر فيه ان ينظم ألفاظه بحيث يقيم أساساً عاطفياً تكتسب الألفاظ من خلاله طاقة إيحائية))[3] فمن تكرار الخنساء لكلمة تبكي في قولها[4]:
[البسيط]

تَبكي لِصَخرٍ هِيَ العَبرى وَقَد وَلَهَت وَدونَـــهُ مِـــن جَديـــدِ التُـــربِ أَستـــارُ
تَبكـي خُنـاسٌ فَمـا تَنفَـكُّ مـا عَمَـرَت لَهـــا عَلَيـــهِ رَنـــينٌ وَهـــيَ مِفتـــارُ
تَبكـي خُنـاسٌ عَلـى صَـخرٍ وَحُـقَّ لَهـا إِذ رابَهـــا الـــدَهرُ إِنَّ الـــدَهرَ ضَـــرّارُ

(1) التكرير بين المثير والتأثير: 171.
(2) ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: 251.
(3) الإيقاع انماطه ودلالاته في ديوان الجداول لأيليا أبي ماضي: 126-127.
(4) ديوان الخنساء: 49.

نجد ان هذه الكلمة يتفرع عنها في كل بيت معنى جديد يرفِد المعنى الأصل ويسير في سياقه.



ولا يمكن أن يحقق التكرار هذا التنوع الإيحائي إلا بوجود ((التداخل والتواشج في جملة شعرية أو أكثر، وهذه الحركة المتفاعلة تعني تـداخل قيمـة صـوتية وقيمـة انفعاليـة، مـشكلة أداءً يومئ إلى نبض خاص منتم إلى إيقاع الشعور السائد))(1).

ومن هذا المنطلق فلابد مِن قراءة النص على وفق ما تقتضيه فاعلية التكرار ودورهـا في خلق طاقات دلالية منطلقة من اللفظة المكررة. فترتبط بعـضها بـبعض فيُـصبح التكـرار ذا طاقـة دلالية يعبر عن معانٍ متعددة يجمعها في ذلك وحدة الإيقاع المتكون عنه وهنـا يـبرز دور الإيقـاع في بنية النص الشعري وعلاقته بالدلالات التصويرية المتنوعة والمتكونـة مـن الترجيـع والمعـاودة الـتي تمثـل إحـدى خـصائص الإيقـاع وإن ((التوافـق بـين التكـرار والمستويات الأخـرى مـن الاختيارات الإيقاعية يثري وظائف التكرار ويكـشف بلاغـة الإيقـاع الـتي تجلـو بـصمة الـذات وتجعله موسوماً بشفوية تعود بأفئدتنا إلى حنين التجارب الشعرية الأولى من زاوية اسـتعادة هـذه الشفوية))(2).

(1) شعرية الوزن الاختيار المشروط: 67.

(2) الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان قصائد، سمير سحيمي: 155، ط1، دار الكتب العلمية، أربد – الأردن، 1431هـ – 2010م.

إن فاعلية التكرار تبدو أكثر وضوحاً لدى الشعراء الذين يوظفون هذا النمط الإيقاعي ضمن وعي وقصد في بناء النص الشعري فتعود التكرارات إلى مبدأ تغليب الاختيار على التأليف داخل الجملة الشعرية[1]، ومن ذلك ما نجد مثلاً في قصيدة المتنبي[2]: [الطويل]

كَأنَّ رَقيباً مِنكِ سَدَّ مَسامِعي ... عَنِ العَذلِ حَتّى لَيسَ يَدخُلُها العَذلُ

كَأنَّ سُهادَ اللَيلِ يَعشَقُ مُقلَتي ... فَبَينَهُما في كُلِّ هَجرٍ لَنا وَصلُ

أُحِبُّ الَّتي في البَدرِ مِنها مَشابِهٌ ... وَأشكو إِلى مَن لا يُصابُ لَهُ شَكلُ

إِلى واحِدِ الدُنيا إِلى إبنِ مُحَمَّدٍ ... شُجاعِ الَّذي لِلَّهِ ثُمَّ لَهُ الفَضلُ

إِلى الثَمَرِ الحُلوِ الَّذي طَيِّئٌ لَهُ ... فُروعٌ وَقَحطانُ بنُ هودٍ لَهُ أَصلُ

إِلى سَيِّدٍ لَو بَشَّرَ اللَهُ أُمَّةً ... بِغَيرِ نَبِيٍّ بَشَّرَتنا بِهِ الرُسلُ

إِلى القابِضِ الأَرواحِ وَالضَيغَمِ الَّذي ... تُحَدِّثُ عَن وَقفاتِهِ الخَيلُ وَالرَجلُ

إِلى رَبِّ مالٍ كُلَّما شَتَّ شَملُهُ ... تَجَمَّعَ في تَشتيتِهِ لِلعُلا شَملُ

والمتأمل لهندسة التكرار وتنظيمه يلاحظ ان الشاعر يكرر كأنَّ مرتين ثم ينتقل بعدها إلى تكرار حرف الجر (إلى) ويلاحظ أيضاً انه ((قد ورد حرف الجر (إلى) في حشو الأبيات مرتين مرة حين أراد التخلص من غرض الغزل إلى الممدوح والثانية بتتابع أفقي بقوله (إلى ابن محمد)))[3] ليحصر المعنى فيه ويجعل جميع التكرارات اللاحقة تعمل على تأكيد المدح ويبدو أن المتنبي كان مدركاً لفاعلية التكرار في قصائده وهذا ما يتضح من قدرته على توظيفه في بناء نصه ففي قوله[4]: [الطويل]

يَجِلُّ عَنِ التَشبيهِ لا الكَفُّ لُجَّةٌ ... وَلا هُوَ ضِرغامٌ وَلا الرَأيُ مِخذَمُ

---

(1) ينظر: التكرارات الصوتية في لغة الشعر، محمد عبد الله القاسمي: 57، ط1، عالم الكتب الحديثة، اربد – الأردن، 2010م.

(2) الديوان: 2/ 214.

(3) البنية الموسيقية في شعر المتنبي: 97.

(4) الديوان: 2/ 430.

وَلا جُرحُــهُ يُؤسـى وَلا غَــورُهُ يُـرى   وَلا حَـــدُّهُ يَنبــو وَلا يَتَثَلَّـــمُ
وَلا يُـبرَمُ الأَمـرُ الَّـذي هُـوَ حالِـلٌ   وَلا يُحلَـلُ الأَمـرُ الَّـذي هُـوَ مُـبرِمُ
وَلا يَـرمَحُ الأَذيـالُ مِـن جَبَرِيَّــةٍ   وَلا يَخـدُمُ الـدُنيا وَإِيّـاهُ تَخـدُمُ
وَلا يَـشتَهي يَبقـى وَتَفنـى هِباتُــهُ   وَلا تَـسلَمُ الأَعـداءُ مِنـهُ وَيَـسلَمُ

فاعتمد في هذه الأبيات على التكرار في بناء نـصه فالأبيـات (الأول والثـاني والثالـث) مبنية على التوازنات الصوتية في تقسيم البيـت إلى أربعـة أقـسام دلاليـة فقـسم البيـتين (الأول والثاني) عن طريق تكرار (لا) في حشو البيت في الصدر مرة وفي العجز مرة أخرى وقسّم البيت الثالث عن طريق تكرار (الذي) التي حلت محل (لا) في التقسيم الدلالي، ثم بعدها جعـل جميـع الأبيات ترتبط بموازنة الشطر الأول مع الشطر الثاني عن طريق تكرار (لا) في أول هذه الأبيـات صدراً وعجزاً وفي ((كل هذا الحشد من اللاءات إنما جاء به ليقوم مقام المثير الأصلي في الصورة الشعرية بما يمنح من تصعيد الجو العام للقصيدة وخاصة عنـد انـشادها وذلـك مـا يبغـي إليـه في التقاط أوجه التنـاظر أو التـشابه أو التـضاد، فـاللاءات أحـدثت موسـيقى مميـزة لهـذه الأبيـات وبالتالي للقصيدة كلها))(1).

وإذا ما بحثنا عن فاعلية التكرار في الشعر المعاصر فاننـا نجـد ان ظـاهرة التكـرار بلغـت أقصى تأثير وحضور لها في القصيدة الحديثة(2)، فقد حاول الشعراء الإفادة من التكرار في تشكيل النظام الإيقاعي لقصائدهم ورفد هذا النظام بإمكانيات جديدة تزيد من الانـدماج بـين الإيقـاع والدلالة في نصوصهم، ونلاحظ ذلك بوضوح في القصائد التي اسـتخدم فيهـا الـشعراء التكـرار لجعل قصائدهم على شكل مقاطع يفصل بينها تكرار لفظة أو سطر شعري، ومن هـذه القـصائد ما نجده عند علي محمود طه المهندس في قصيدته (ليالي كليوبتره) (3): [الرمل]

كليوبترا أيُّ حُلمٍ من لياليكِ الحسانِ
طافَ بالموجِ فغنَّى وتغنَّى الشاطئانِ

---

(1) البنية الموسيقية في شعر المتنبي: 98.
(2) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: 183.
(3) ديوان علي محمود طه: 471، دار العودة، 1972.

وهـفَا كلُّ فؤادٍ وشدا كلُّ لسانِ
هذه فاتنةُ الدُّنيا وحسناءُ الزمانِ
بُعِثَـــتْ في زورقٍ مُستَلهِـمٍ مِـن كـلّ فنٍّ
مَــــرِحِ المجـــدافِ يختالُ بحوراءَ تُغنِّـــي
يـا حبيبـي هذه ليلةُ حُبِّي
آه لو شاركتَني أفراحَ قلبي !
نبأٌ كالكأس دارتْ بين عُشّاق سُكارى
سَبَقَتْ كلَّ جناحٍ في سماءِ النيل طارا
تحملُ الفتنةَ والفرحةَ والوجدَ المثارا
حـلوةٌ صافيةُ اللحن كأحلام العذارى
حُلُـــم عـــذراءَ دعـاهـا حبُّها ذات مساءِ
فتــغنَّتْ بشــــراعٍ مــن خيـــالِ الشعراءِ
يا حبيبي هذه ليلةُ حُبِّي
آهِ لو شاركتَني أفراحَ قلبي
وتجلَّى الزورقُ الصاعدُ نشوانَ يَميدُ
يَتـهدَّاهُ على الموج نواتيُّ عبيدُ
الـمجاديفُ بأيـديهمْ هتافٌ ونشيدُ
ومُصَلُّونَ لهم في النهرِ محرابٌ عتيدُ
سَحرَتهــم روْعــةُ الليـــلِ فهُمْ خلْقٌ جديدُ
كلهـــم ربٌّ يُغنِّـــي وإلهٌ يستعيــــدُ
يا حبيبي هذه ليلةُ حُبِّي
آهِ لو شاركتَني أفراحَ قلبي
ففي هذه القصيدة جعل الشاعر الأسطر المكررة:
يا حبيبي هذه ليلةُ حُبـي
آه لـو شاركتني أفراح قلبي

تعمل على توزيع النظام الإيقاعي وتعيد بناءه على أساس هذا التكرار الذي وظفه الشاعر بشكل واضح لخدمة إيقاعه وتوزيع أفكار القصيدة وموضوعاتها على حسب هذا التنظيم الإيقاعي الجديد المبني على ترابط الدلالة بالإيقاع، فكانت هذه القصيدة موزعة على سبعة مقاطع يفصل بينها بهذين السطرين الشعريين مع ملاحظة تغير السطر الشعري الأول من الفاصل المكرر في المقطع الخامس فجاء بكلمة مغايرة فقال:

هات كأسي، أنها ليلة حُبي

وختم القصيدة بأسطر مخالفة لما جاء في جميع المقاطع السابقة فقال:

حُـلمٌ لم تروهِ ليـلةُ حُـبٍّ
فاذكريه واسمعي أفراحَ قلبي

وهنا يندمج أكثر من مستوى في هذا التكرار الذي عمد إليه الشاعر فيلاحظ ان التكرار كان في الوزن والقافية والبناء المقطعي فضلاً عن التكرار الذي أوضحناه سابقاً، وقد تحقق ذلك بسبب التشكيلات الإيقاعية الجديدة التي اتكأ عليها الشعراء في بناء قصائدهم.

ومما لاشك فيه كانت قصيدة التفعيلة أكثر انفتاحاً أمام الشاعر في توظيف مثل هذه التكرارات واعطاءها الدور البارز في تشكيل النص الشعري بل أصبح التكرار في كثير من هذه القصائد جزءًا من البناء الإيقاعي الذي يبني الشاعر عليه قصيدته، ومن القصائد التي يتضح فيها مثل هذا النوع قصيدة بدر شاكر السياب (مرحى غيلان)[1]: [الكامل]

بابا... بابا..
ينساب صوتُك في الظلام إليَّ، كالمطر الغضير
ينساب من خلل النعاس وأنت ترقد في السرير
من أي رؤيا جاء؟ أي سماوة؟ أي انطلاق؟
... وأظل أسبح في رشاشٍ منه، أسبح في عبير
فكأن أودية العراق
فتحتْ نوافذ من رؤاك على سهادي: كلُّ وادِ
وهبته عشتار الأزهار والثمار، كأن روحي

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 1/ 184.

في تربة الظلماء حبةُ حنطةٍ وصداك ماءُ
اعلنتِ بعثي يا سماءُ
هذا خلودي في الحياة تكنّ معناه الدماءُ
بابا... كأن يد المسيح
فيها كأن جماجم الموتى تُبرعِمُ في الضريح
تموز عاد بكل سنبلةٍ تُعابث كل ريح
بابا... بابا..
انا في قرار بويب أرقد في فراشٍ من رمالهِ
من طينه المعطور، والدم من عروقي في زلاله
ينثال كي يهب الحياة لكل أعراق النخيل
أنا بَعْلُ: أخطر في الجليل...
على المياه، أنثّ في الورقات روحي والثمار
والماء يهمس بالخرير، يصل حولي بالمحار
وانا بويب أذوب في فرحي وأرقد في قراري
بابا... بابا..

وهكذا تستمر القصيدة حتى نهايتها مبنية على هذه الهندسة الإيقاعية المعتمدة على تكرار (بابا... بابا) وهي تشكل مجموعة من المقاطع ذات الارتباط الدلالي الموحد ومقسمة إلى خمسة مقاطع تدور حول بؤرة إيقاعية تولدت من جمالية التكرار لـ(بابا... بابا) وهنا يتضح فاعلية هذا التكرار في بناء النص الشعري وتوحيد الدلالة بالإيقاع لتكوين الصورة الشعرية التي ضمنها الشاعر سطور قصيدته، عبر ما يمكن تسميته بتكرار التقسيم الذي يقسم القصيدة إلى مقاطع تدور حول مركز التكرار المقصود، فيحدث توقعاً لدى المتلقي على ضوء التنظيم الإيقاعي المتكرر.

ومن القصائد التي اتكأت على التكرار في بنائها قصيدة نازك الملائكة الأميرة النائمة[1]: [الرجز]

الكلمه
في صفحة القاموس مثل وردة ملثمه
عطورها خفيةٌ مطلسمه
ألوانها مستورةٌ مثل الظلال المبهمه
والكلمه
أميرة نائمة مبتسمه
أغفت عصوراً في انتظار العاشق الأمير
يأتي من المجهول، يُصحي الصيف والعبير
يوقظُ تلك الحلوة المهوّمه
والكلمه
حورية، غافية، مُنقمه
يُخرجها الشاعر من عزلتها لآلئاً عُذرية الأصداف
في أبحرٍ بعيدة تائهة الضفاف
ينثرها عرائساً مائية في أفق مفقود
وشرفةٌ مسحورة الأستار لم يسمع بها الوجود
تفتح شباكاً على عوالم الأطياف . . . .

فتكرار (الكلمة) ثلاث مرات تخدم حركية الإيقاع ودلالة النص وهي تقسم القصيدة إلى مقاطع تبدأ بثلاثة أسطر ثم أربعة ثم ستة، وهي توحي بنمو القصيدة وتطورها عبر هذا التقسيم الإيقاعي المتحد مع التكرار، ولا يخفى ما في هذا التكرار من تكثيف وتركيز للمعنى بإيقاع متدفق جاء على شكل ومضات إيقاعية ودلالية متشابكة تعبر عن تداعيات الحالة الشعورية، ومن ثم يتغير نمط التكرار في مقاطع القصيدة الأخرى فيتحول إلى تكرار تراكمي مقصود:

كم لفظةٍ تنام في القاموس
أحرفها براعمٌ، أجنحةٌ، شموسْ

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 2/ 459.

محارة كنوزها مطويه
عبيرها محبوس
أصداؤها أجواءُ سمفونيه
ولفظة عروس
ولفظة جنّية
ولفظة سوسنةٌ برّية
ولفظة شفاهُها كؤوس
ولفظة تُفاحة طرية
ولفظة زنبقة مبلولة نقيّة
في شاطئيها أبَدُ
اشراقةٌ روحية ومَوْلدُ
ولا نهاياتُ سحيقات المدى مَنسيَه
ولفظة صبية عذراء
نائمة على ضفاف ساقيه
فكل حرف قصة
وشمعةُ
ودالية
ولفظة حروفها شتاء
ولفظة إغماء
ولفظة بركةُ ماء صافيه
ولفظة سنبلة ترقصُ ما بين المروج حافية
ولفظة في رجعها تموّج الرمال في الصحراء
يكمن فيها عصفُ ريح نائيه

إن هذا التكرار يوحي بوعي الشاعرة في نظمها للقصيدة وتوظيفها هذا الكم من التكرارات المقصودة وقد يتبادر إلى الذهن أن ((الكثافة في استخدام ظاهرة التكرار تؤدي إلى توليد الرتابة المملة مما يوحي بفقر المخزون الانفعالي عند الشاعر، وبأن الشحنة العاطفية قد

استنفدت أو خضعت لسيطرة العقل الذي يدفع الأسلوب نحو الإسراف في استخدام الحيل البلاغية مما يوقع في مستنقع التكلف والصنعة))[1] ولكن المتتبع لقصائد نازك الملائكة يلاحظ أنها تستخدم التكرار عن وعي وقصد لترسيخ معاني القصائد والكشف عن الأفكار لتجعل الإيقاع يوحي بالصور الشعرية[2].

وخلاصة القول إن فاعلية التكرار بوصفه أحد أبرز مظاهر بنية الإيقاع الداخلي يظهر من الناحية الوظيفية بقدرته على الربط بين أجزاء النص الشعري واحداث تشكيلات صوتية مقصودة تعبر عن خيال الشاعر وبناء صوره الشعرية وإن هذه التقنية تعتمد على مبدأ التكرار المقصود فيحدث تراكماً صوتياً يعبر عن المواءمة السياقية حين يشرع في عمله الفني بحشد الجمل والكلمات ليختار منها عن وعي ما يناسب حالته الشعورية ويمثل إيقاع القصيدة فيكون مجالاً خصباً لتشكيل الصور الشعرية.

ثانياً: فاعلية الجناس:

لون بديعي معروف يشكل أحد أنماط الإيقاع البلاغي فـ((الجناس والتجنيس والمجانس، ألفاظ أطلقت في البديع على لون من عودة الحروف المتحدة الجنس مرة أخرى في الكلام على قرب، وقد اختلف العلماء في تعريفه لكثرة أنواعه التي لو جمعت تحت تعريف واحد لثقل واسترذل))[3]، وهو يشكل بنية إيقاعية مهمة تقوم ((على تكرار أصوات لفظتين أو أكثر تختلف في المعنى، وهو وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ فهو ليس في الحقيقة إلاّ تفنّنا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم))[4]، والجناس على أنواعه المختلفة يقوم على ((تكرار الملامح الصوتية ذاتها في كلمات وجمل مختلفة بدرجات متفاوتة في الكثافة، وغالباً ما يهدف ذلك إلى احداث تأثير رمزي عن طريق الربط السببي بين المعنى والتعبير حيث يصبح

(1) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: 145.

(2) ينظر: شعر نازك الملائكة دراسة إيقاعية: 217 وما بعدها، فقد درست الباحثة أنواع متعددة من التكرار في شعر نازك الملائكة.

(3) التكرير بين المثير والتأثير: 200 ؛ وينظر: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين: 150.

(4) أسلوبية البناء الشعري دراسة في شعر أبي تمام: 25.

الصوت مثيراً للدلالة))[1]، ومن هنا يمكن القول ((ان المعيار الذي قام عليه التجنيس إنما هو معيار صوتي بالدرجة الأولى، الأمر الذي أدى إلى التركيز على دلالة اللفظتين المتجانستين، ومن ثم التمييز بينهما على أساس المعنى، فالصوت سابق لأنه هرم الأصوات الذي تعرف به الظاهرة في الخطاب نعني المادة (ج ن س)، هو أيضاً المعيار المرجعي باعتبار الجناس أقساماً))[2].

حين تحدث النقاد والبلاغيون عن الجناس التفتوا إليه بوصفه عنصراً إيقاعياً فضلاً عما تناولوه من جوانبه البلاغية والدلالية لذلك يبدو أن دراسة فاعلية الجناس من الرؤية الإيقاعية مما تناولته دراساتهم بالشرح والتفصيل، فقد وضعه ابن المعتز في الباب الثاني من البديع وعرفه بقوله: ((هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها))[3] ويتضح من الشواهد التي استشهد بها في كتابه ((فضلاً عن الاصطلاح والتعريف والتحديد إلى وعيه بقيمته الصوتية ووظيفته الإيقاعية والدلالية التي تتمثل في الإطراب وتحريك الذهن لالتماس الفرق الدلالي الذي يظلُّ الخاصية المميزة للتجنيس عن التكرار القائم على إعادة اللفظة بالمعنى نفسه، حتى في أحوال التجنيس الاشتقاق، فعلى الرغم من التقارب الدلالي الذي يلحظ بين اللفظتين المتجانستين الحاصل بفعل الاشتقاق فان اللفظتين يحتفظان بشيء من الاختلاف والتغاير الدلالي الذي يكشف عن نسق الكلام))[4] ويؤكد تقوية الإيقاع، وعلى هذا الأساس فقد استمد ((البلاغيون من مباحث اللغة حول المشترك اللفظي ومن مباحث الصرفيين حول الاشتقاق الذي تتوافق فيه الصور اللفظية الكلام في التجنيس باعتباره أقرب النمطيات إلى الناحية الصوتية الخالصة، وقد تناولوه بتفريعات معقدة حرصاً منهم على أن يتمثل في التركيب أقصى درجات التوازن، خاصة فيما أسموه بالجناس التام الذي تتساوى فيه أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها بين كلمتين ينتج عنها صورة لفظية لها إيقاعها الخاص))[5].

---

(1) الانزياح الصوتي الشعري: 42.

(2) البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام بحث في تجليات الإيقاع تركيباً ودلالة وجمالاً، رشيد شعلال: 183، ط1، عالم الكتب الحديثة، أربد – الأردن، 1432هـ - 2011م.

(3) كتاب البديع: 25.

(4) الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري: 207، 208.

(5) البلاغة والأسلوبية: 293.

ومن الضروري هنا ان نبين ان النقاد العرب حينما تحدثوا عن البديع والجناس جزء منه رأوا إنه ((كان يقع ذلك في خلال قصائدها ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد، فلما أفضى الشعر إلى المحدثين ورأوا موقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميزها من أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلفوا عليها فسموه البديع))[1] وهذا يشير بوضوح إلى ان مثل هذه الفنون لم تكن مقصودة بل كان مجيئها تلقائياً وعفوياً ولهذا أشار عبد القاهر بقوله: ((ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه وأحقه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه))[2] وعلى هذا الأساس فقد قرن عبد القاهر بين جمال جرس الأصوات ودلالتها، بل أكد أن قيمة الجناس لا تكتمل إلا بوجود المعنى، وهذا ما أشار إليه وهو يتحدث عن علاقة المعنى بالجناس ((إن ما يعطي التجنيس من الفضيلة، أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى))[3]، وهذه النظرة إلى الجناس ترجع فاعليته لا إلى جرس الأصوات فحسب، ولكن إلى ما تضيفه من صورة في ذهن المتلقي، وعندها يكون تكرار الحروف في السمع له فائدة التصوير الشعري.

وعلى هذا المفهوم سار أكثر النقاد والبلاغيين اللاحقين له ومن ذلك ما ذكره ابن الأثير عن التجنيس بقوله: ((وحقيقته أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً))[4] فهو لم يخرج عما جاء به سابقوه ولكنه يرى أن ((التجنيس غرّة شادخة وجه الكلام))[5] ولذلك فلا يرى فيه فائدة وليس له قيمة إيقاعية.

ان المتتبع لفاعلية الجناس في حديث البلاغيين والنقاد العرب القدماء يجد أنهم كانوا ينظرون إلى هذه الظاهرة الصوتية من ثلاث زوايا أساسية هي:

1- تكرار الأصوات نفسها وذلك لأن كل التعريفات على مرّ العصور تؤكد ضرورة التجانس الصوتي بين الكلمتين وفيه تبرز المقومات الإيقاعية للتجنيس ويظهر دوره الإيقاعي على وفقبنيته وحسب موضعه في النص الشعري.

(1) الوساطة بين المتنبي وخصومه: 34.

(2) أسرار البلاغة: 11.

(3) أسرار البلاغة: 8.

(4) المثل السائر: 1/ 262.

(5) المصدر نفسه.

2-الاختلاف الدلالي بين الكلمتين المتجانستين وهذا يقوم على تحديد بنيوي تبرز فيه درجات التمايز والائتلاف بين اللفظتين المتجانستين، فلولا الاختلاف الدلالي لكان التصدير أو الترديد أو التكرار جناساً ماثلاً.

3-موقع التجانس: لم يهتم البلاغيون الأوائل بمواقع الأصوات المجانسة، ولهذا يقوم الموقع على تحديد نوع الجناس، فبقي الجناس ببداية الكلمات ووسطها مهتماً بالتمييز بين أنواع الجناس وعدم تداخله مع الأنواع الأخرى[1].

إن فاعلية الجناس في الدراسات المعاصرة انطلقت من مفهوم ((استثمار البديع في الشعر لإحداث تناغم صوتي في الإيقاع الداخلي من خلال التجانس المتعدد في النوع والكم مما يغري بوجود هندسة صوتية لتشكيل صورة سمعية، حين يتحرى الشاعر عن الأصوات الموسيقية المتجانسة على وفق معايير خاصة تقوم على التجانس مما يؤدي إلى ائتلاف اللفظ والوزن، فضلاً عن تقويه النغم على الصعيد الإيقاعي))[2] وهذا ما حاولت ((الدراسات الأسلوبية التطبيقية في الكشف عن مستواه الصوتي، وتحدد بنيته الأسلوبية في تضافر مستويين: سطحي يتصل بحاستي السمع التي تتبع إيقاع الأحرف عند تجاورها لتكون كلمة أو بعض كلمة، والبصر الذي يتتبع رسم الحروف وما بينها من توافق وتخالف، وعميق يتم فيه تدقيق النظر في حركة الذهن واختيارها لنقط ارتكاز تتشابه به على مستوى الصياغة وتتغاير على مستوى الدلالة))[3] فيشتغل عندها الجناس على العنصر السمعي والعنصر البصري وان ما يهمنا في تمييز الدلالات المنبثقة عن الجناس فيكون عندها ((سمة بارزة ومهمة في الشعر العربي، من المسائل التي يمكن معالجتها داخل ظاهرة الانزياح الصوتي، ذلك ان العملية الشعرية تجري في مستويين معاً: المستوى الصوتي والمستوى الدلالي، فعلى المستوى الصوتي يمكننا أن نميّز شعراً ما، فنشعر أن فيه إيقاعاً آخر غير الوزن والقافية، إيقاعاً داخلياً يتجسد في أشكال عديدة منها الجناس الذي يعمل داخل البيت الشعري لا خارجه، عماده الكلمة إلى جانب الكلمة المماثلة لها، داخل البيت أو داخل الشطر، ويمكن أن يكون قائماً على المصادفة، أي غير مقصود، كما

(1) ينظر: التكرارات الصوتية في لغة الشعر: 62-63 ؛ وينظر: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام: 172-173.
(2) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام: 210.
(3) قراءات بلاغية: 84.

يمكن ان يلجأ إليه الشاعر عن عمد فيتحقق في الكلمات ضمن البيت الشعري ما تحققه القافية والوزن في القصيدة))[1]، وعندها تتحقق فاعلية الجناس التي تعبّر عن وعي الشاعر وقدرته على تحقيق هذا الترابط الصوتي الدلالي والتأثير في المتلقي عن قصد وتحقيق ذلك عن طريق الانسجام الذي هو سرّ الجمال وهذا الانسجام الذي يكون فيه ناجم عن عامل التشابه في الوزن والصوت، وهي من أقوى العوامل في احداث هذا الانسجام، وسرّ قوته كامن في كونه يقرّب بين مدلول اللفظ وصوته من جهة والوزن والموضوع من جهة أخرى[2]، ومن هذه المفاهيم فان فاعلية الجناس تكون ثلاثية الأبعاد ويمكن دراستها في النص الشعري على هذا الأساس في ثلاث وظائف أساسية وهي:

أ- توسيع المعنى:

تقوم فاعلية الجناس على توسيع المعنى في النصوص الشعرية وذلك من خلال الجمع بين المستوى الصوتي والدلالي بين الكلمتين المتجانستين فيقوّي دلالة النص ويؤكد معناه من خلال التأكيد الإيقاعي الحادث بين الكلمتين، وإن هذه الفاعلية لا تقف عند الارتباط الصوتي الحادث بين الكلمتين بل أن هذا الاتفاق والترابط الصوتي هو في حد ذاته عملية تأكيد المعنى، حاصلة من تشابه الدوال واختلاف المدلولات التي يعبّر عنها، فهو يفتح آفاق التخيل أمام المتلقي ويعبر عن معانٍ مختلفة بأصوات متقاربة أو متماثلة، تقوم على ((إبراز للفرق عبر درجة قصوى من التشابه، أي إنه تعميق للفرق بوساطة التشابه، وعلى محورين مختلفين للفرق والتشابه (الفرق الدلالي والتشابه الصوتي) ولأنه كذلك فان الفجوة مسافة التوتر– فيه أكثر حدّة وبروزاً وهو أكثر خلخلة لبنية التوقعات لدى المتلقي))[3] فيعمل على توسيع التعبير واحتواء المعنى[4] لأن ((الجناس قائم على دوال متشابهة لمدلولات مختلفة، يلجأ إليه الشاعر بغية ترسيخ

---

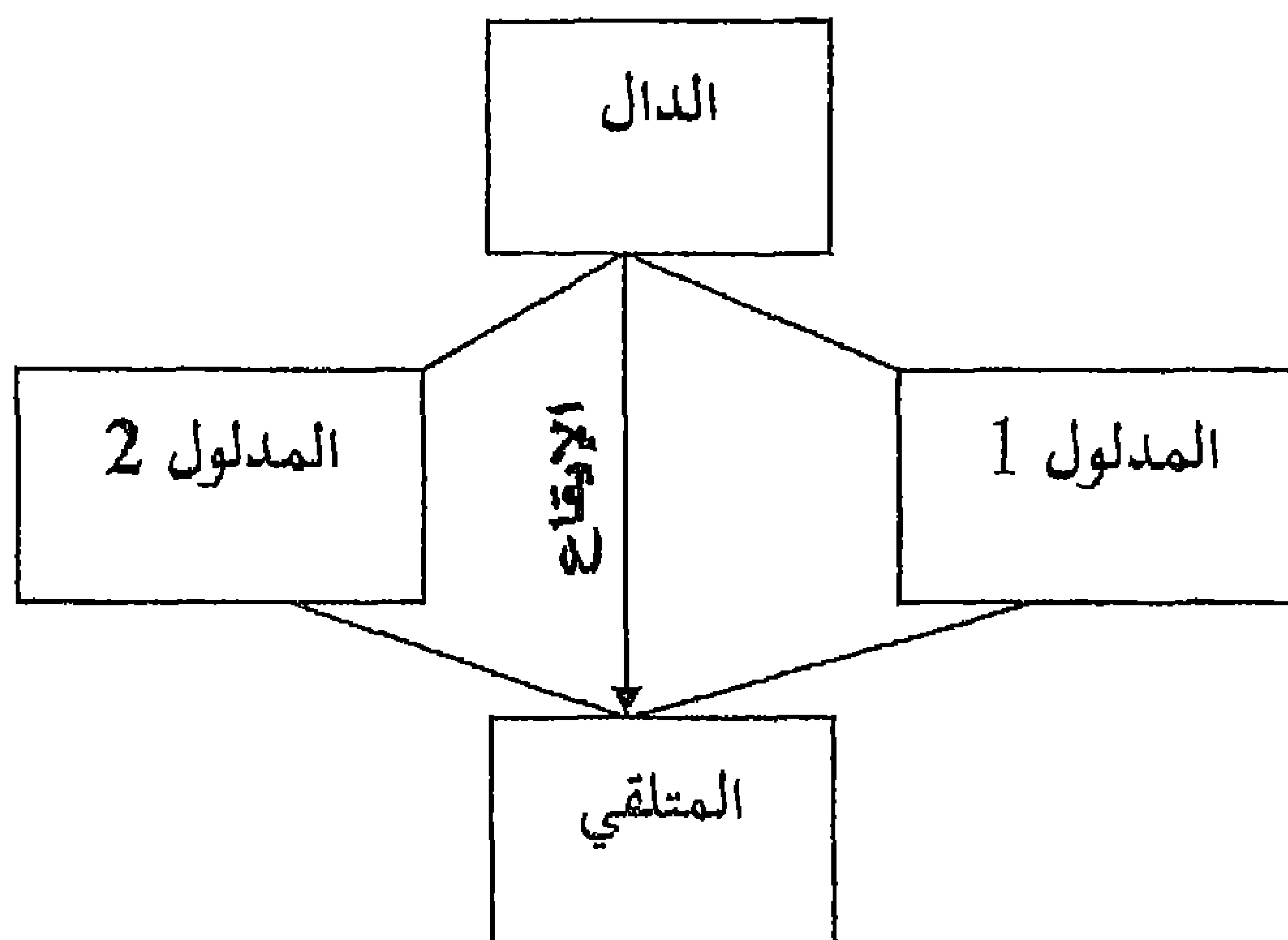
(1) الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب، أحمد مبارك الخطيب: 151-152، ط1، دار الحوراء للنشر والتوزيع، اللاذقية – سوريا، 2009م.

(2) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 2/ 663.

(3) في الشعرية، كمال أبو ديب: 102.

(4) ينظر: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين: 179.

الكلام وادخال المتعة الفنية في نفس المتلقـي))[1]، وعلـى هـذا المفهـوم يمكـن أن نتـصور فاعليـة الجناس في توسيع المعنى في المخطط الآني:



فيكون الإيقاع الحاصل من الجناس رابطاً للمدلولات المختلفة الناتجة عن الـدال الواحـد فيحصل المتلقي على مدلولين مرتبطين عن طريق الإيقاع بالدال الأصل.

---

(1) خصائص الأسلوب في شعر البحتري: 88.

ومن الأمثلة التي يقوم فيها الجناس على توسيع المعنى قول أبي تمام[1]: [الطويل]

بِكُلِّ فَتىً ضَربٍ يُعَرِّضُ لِلقَنا مُحَيّاً مُحَلّى حَليُهُ الطَعنُ وَالضَربُ

فتكرار لفظتي (ضرب، الضرب) من أصل واحد ولكن لهما مدلولين مختلفين ((فالضرب الرجل الخفيف، والضرب بالسيف))[2]، وكذلك يمكن ان يوسع الشاعر المعنى عن طريق توظيف العلاقات اللغوية في الجناس ومن ذلك قول أبي تمام[3]: [الكامل]

لا تَنسَيَن تِلكَ العُهودَ فَإِنَّما سُمّيتَ إِنساناً لِأَنَّكَ ناسي

إِنَّ الَّذي خَلَقَ الخَلائِقَ قاتَها أَقواتَها لِتَصَرُّفِ الأَحراسِ

فيقوم الشاعر على توسيع المعنى عن طريق ((الإفادة من العلاقات اللغوية الاشتقاقية مما يعكس ثقافته اللغوية في ربط الدلالات الصوتية للألفاظ بدلالة المعنى))[4] فربط المعنى الاشتقاقي بين (الإنسان، والنسيان، الخلق، والخلائق، قاتها أقواتها) وهو جناس قائم على الاشتقاق فيكون فيه فرقاً بين الدلالة المعجمية والدلالية العرفية[5] وهذا بدوره يجعل الألفاظ المتقاربة في اللفظ تؤدي مدلولات متغايرة، فيعمل التلاعب بالعلاقات الصوتية بين الدوال إلى انشاء مدلولات جديدة متغايرة، ومن ذلك أيضاً قول المتنبي[6]: [الطويل]

إذا غَدَرَت حَسناءُ وَفَّت بِعَهدِها فَمِن عَهدِها أن لا يَدومَ لَها عَهدُ

فقد تمكن الشاعر ان ((يعمل التجنيس في كلمة عهد التي أوقعها الشاعر ثلاث مرات في البيت الواحد على تقوية أسباب التوصيل، حين يستفيد المتنبي كما هو الحال في القافية من الإمكانات اللغوية للحصول على التأثير الذي يعمل في بعدين: بعد موسيقي أداته التكرار الصوتي، إذ تنخرق الرتابة للحصول على إيقاعٍ ما، وبعد تعبيري يكون للجناس فيه وظيفة

(1) شرح الصولي لديوان أبي تمام: 1/ 570.

(2) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين: 179.

(3) شرح الصولي لديوان أبي تمام: 1/ 570.

(4) أسلوبية البناء الشعري دراسة في شعر أبي تمام: 26.

(5) ينظر: المصدر نفسه.

(6) الديوان: 1/ 368.

تعبيرية تختلف حسب المعنى والخطاب))[1] وهذا حاصل من قدرة الشاعر في توظيف الاشتقاق من الأصل لتوليد المعاني ورفد الدلالات في النص الشعري وعندها يكون الجناس ظاهرة إيقاعية ونحوية ودلالية، بل تتجاوز ذلك إلى أن خصائصه المشتركة تتضافر وظائفها لتؤدي أغراض الخطاب ومقاصده بما يضمن التوصيل[2] وعندها تكون المدلولات التي تنبثق عن الدال الواحد في الجناس لا تقف عند مدلولين فقط وإنما قد تتجاوزها إلى أكثر من ذلك ومنه قول مسلم بن الوليد[3]: [البسيط]

صَمصامَةٌ ذَكَرٌ يَعدو بِهِ ذَكَرٌ   في كَفِّهِ ذَكَرٌ يَفري بِهِ الهاما

ففي هذا البيت أصبحت لفظة (ذكر) دال له ثلاثة مدلولات ((فالذكر الأول الشجاع، والثاني الفرس، والثالث السيف، فانك ترى أن التجنيس يساعد اللغة على استيعاب المعاني ويسد عجزها الكمي))[4]. وهذه الظاهرة قد تنبه عليها الجاحظ بقوله: ((المعاني مبسوطة إلى غير غاية وممتدة إلى غير نهاية وأسماء المعاني مقصورة ممدودة ومحصلة محدودة))[5] وعندها يكون الجناس ((من عناصر الإيقاعات الصوتية التي تضفي على الناتج الدلالي قوة ديناميّة من خلال ازدواجية الحركة التبادلية بين الدوال من جهة والمنشئ والمتلقي من جهة أخرى، من هنا يكسب الجناس قدرة فاعلة على التأثير وشحذ ذهن المتلقي، فيحقق ثنائية الامتاع والإقناع وينتقل من المحطة الجمالية إلى الأخرى الإنشائية الفنية))[6] وهذا ينبع من قدرة الشاعر الفنية في توظيف الإيقاع البلاغي للتعبير عن صورته الشعرية.

---

(1) الانزياح الشعري عند المتنبي: 152.

(2) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام بحث في تجليات الإيقاع تركيباً ودلالة وجمالاً: 183.

(3) شرح ديوان صريع الغواني: 65، تحقيق: سامي الدهان، دار المعارف، مصر.

(4) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين: 179.

(5) البيان والتبيين: 1/ 76.

(6) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية: 577-578.

ب- تنويع الإيقاع:

يقوم الجناس فضلاً عن توسيع المعنى إلى تنويع الإيقاع فيكون عندها صورة من صور الزخرفة الإيقاعية تؤدي إلى قوة الإيقاع وتنبيه ذهن المتلقي وتثير انتباهه ((فهو ليس في الحقيقة إلا تفننا في طريق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى ويجيء هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه، وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر من القافية تجعل من البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم، مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن))[1] وكما كان الجناس أداة إيحائية تخدم قيمة النص فهو أيضاً يشكل إيقاعاً اختيارياً يدخل جسد القصيدة على غير توقع يؤدي إلى تعزيز انتباه القارئ[2] فيحدث التنويع الإيقاعي للجناس عندما ((تتبادل الألفاظ المتجانسة علاقات مختلفة لاحداث الترديد الصوتي والشاعر في ذلك حريص على اظهار مقدرته اللغوية في شحن النص بقدر أكبر من الوسائل الصوتية))[3] فيكون وسيلة فنية لتحقيق الإيقاع البلاغي ويحدث تنويع الإيقاع في الجناس تبعاً لتنوعه واختلاف صوره في النص الشعري ويؤدي في جميع أنواعه إلى تأكيد الصوت وإشباع النغم والجرس[4] ففي قول أبي تمام[5]: [الطويل]

إذا الخَيلُ جابَت قَسطَلَ الحَربِ صَدَّعوا　　　صُدورَ العَوالي في صُدورِ الكَتائِبِ

فقد استعمل الشاعر الجناس التام فأنمى الإيقاع وأبرز معالمه وقد أحدث ذلك تنويعاً للإيقاع من خلال تطابق اللفظتين المتجانستين مع التفعيلة (فعولُ) تطابقاً تاماً وهذا ما يحدث تناسباً بين الجناس والعروض فيكون في البيت تناسباً بين الألفاظ المتجانسة الصوت والمتماثلة الوزن[6] فيبرز منها إيقاعٌ مخالفٌ لما في سائر القصيدة ويكون موضحاً للتنويع الإيقاعي الذي

---

(1) أسلوبية البناء الشعري دراسة في شعر أبي تمام: 25.

(2) ينظر: التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة: 256.

(3) أسلوبية البناء الشعري دراسة في شعر أبي تمام: 27.

(4) ينظر: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين: 181.

(5) شرح الصولي لديوان أبي تمام: 1/ 282. والبيت فيه خطأ في كتابه في الديوان.

(6) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام بحث في تجليات الإيقاع تركيباً ودلالة وجمالاً: 178-179.

أحدثه الجناس. وقد يحدث الجناس تنويعاً للإيقاع عبر التماثل الصوتي والتغاير الدلالي فيحدث إيقاعاً مميزاً مبنياً على فاعليته الصوتية في المماثلة ومن ذلك قول المتنبي[1]: [الكامل]

لَمّا تُقَطَّعَتِ الحُمولُ تُقَطَّعَت نَفسي أسىً وَكَأَنَّهُنَّ طُلوحُ

فيلاحظ ان الشاعر وظف الجناس التام لتنويع الإيقاع فقد جانس ((بين (تقطعت) الأولى التي تعني تفرقت، و(تقطعت) الثانية التي تعني أنها توزعت إلى قطع صغيرة، وقد أخرج هذا التجنيس البيت كله من اطّراده وسيره على نمط نغمي واحد، كما أحدث فيه انزياحاً مقصوداً، ساعد على تنويع الموسيقى الداخلية للبيت، وهو ما كان المتنبي يتوق إليه فيما يبدو))[2].

والجناس في التنويع الإيقاعي لا يكون بمستوى واحد في جميع أنواعه بل تختلف قيمته باختلاف أنواعه والسياق الوارد فيه فقد ترد اللفظتان متصلتين أو منفصلتين بلفظ دخيل أو أكثر وقد يكون موزعاً على شطري البيت فهو غير خاضع لشكل معين إلا انه مبني على مقادير معينة تثري النص وتنوع الإيقاع باختلاف النوع المستخدم من الجناس، ومن ذلك الجناس الذي ورد فيه بين اللفظتين فاصل من الألفاظ كقول مسلم بن الوليد[3]: [الكامل]

شابَ الهَوى في القَلبِ وَاِحتَنَكَ الجَوى أَسَفاً وَما شَمَلَ المَشيبُ ذَوائِبي

وقد حقق الشاعر التنويع الإيقاعي في الجناس في أمرين أساسيين وهما استخدام الجناس الناقص (الهوى – الجوى) أولاً ومن ثم وضع بينهما فاصل في الشطر الواحد من البيت فيكون بذلك التنويع الإيقاعي يعتمد فيه على نوع الجناس وعلى هندسة تشكيله في النصوص الشعرية.

ان النظرة إلى الجناس عند الشعراء المعاصرين تجاوزت ذلك إلى عدّه طاقة فنية يمكن ان تطوع لخدمة النص في خلق تنويع إيقاعي جديد ومن ذلك قول السياب[4]: [المتقارب]

(1) الديوان: 1/ 278.
(2) الانزياح الشعري عند المتنبي: 152.
(3) شرح ديوان صريع الغواني: 184.
(4) المجموعة الشعرية الكاملة: 1/ 115.

صياحٌ كأجراس ماء... كأجراس حقلٍ من النرجسِ

فقد وظف الشاعر هنا التجنيس عنصراً من عناصر الكثافة والاقتصاد في استخدام الأصوات فهو ((يستخدم كلمة (النرجس) بدلاً من أي نوع من الأزهار، لأن هذه الكلمة تألفت من الحروف ذاتها التي تألفت منها كلمة (أجراس) من غير أن تُزاد على السطر أصوات جديدة، وهكذا يضمن الشاعر تقديم أكبر معنى بأقل تنويع ممكن من الأصوات))[1] وهو ما يؤكد أنّ ((القيمة الصوتية للجناس لا تعني الاستقلال عن غيرها من القيم الدلالية والفكرية وإنما هي قيم متصلة اتصالاً عضوياً بحيث يعود إليها كلها ولا يعود إلى بعضها دون البعض))[2] وهذا جزء من فاعلية الجناس في ترابط النص وقدرته على التصوير الشعري.

ج- مخاتلة المتلقي:

إذا كانت فاعلية الجناس تقتضي الاندماج بين المستوى الصوتي والمستوى الدلالي في تعاطي النصوص الشعري فان هذه الفاعلية تكمن في قدرته على تحقيق ذلك الاندماج بصورة فنية لمخاتلة المتلقي فتشعره بتلاحم النص وائتلافه من جميع المستويات ((ففي لحظة تكرار اللفظ بتمامه (الجناس التام) يرتد في ذهن السامع/ القارئ أو يرتد ذهنه إلى الطرف الأول من طرفي الجناس، فيجد اللفظ هو نفسه ومن ثم – ظناً – المعنى المعجمي هو نفسه فبينهما – توهماً – سبك معجمي، كل هذا في لحظة أو في جزء منها، ثم حين يعود إلى السياق ويستكمل الاستماع/ القراءة، يتبين له زيف ما ظنه، وكذلك الأمر مع (الجناس المطرف) بيد أن لحظة التوهم أقل بكثير من السابقة، لأن في اللفظ المكرر نفسه وباستكمال سماع/ قراءة الحرف الأخير منه، يتبين للسامع / القارئ انه وهم))[3] وهنا يكون الجناس عنصراً للإصغاء وإثارة الانتباه فهو يؤثر ((في نفس المخاطب عن طريق المخاتلة))[4] وهذا ما تنبه عليه عبد القاهر الجرجاني فقد ربط الجناس بطاقته التأثيرية في الجانب النفسي للمتلقي وقد عبر عن ذلك في قوله ((واعلم ان النكتة التي ذكرتها في التجنيس، وجعلتها العلة في استجابة الفضيلة وهي حسن

---

(1) التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة: 256.

(2) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين: 182.

(3) البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، جمال عبد المجيد: 105، الهيئة المصرية العامة للكتاب: 2006.

(4) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين: 183.

الإفادة، مع أن الصورة صورة التكرير والإعادة، وإن كانت لا تظهر الظهور التامّ الذي لا يمكن دفعه إلا في المستوفي المتفق الصورة))[1] وعندها يستدعي إثارة السامع ذهنياً ليعمل فكره في الفصل بين دلالة اللفظتين المتجانستين في سياق تركيب النص الشعري وعندها يصبح الجناس ((صياغة تعبيرية تكسب الدلالة قيماً جمالية بحركتها الثلاثية (الانسجام والتناسب، والتآلف) في عناصر الدوال الصوتية في بنية الانساق اللغوية من خلال تحقيقها درجات واعية من السلّم المعياري للصوت، والصورة، والصيغة البنائية))[2] فتكون مركزاً للاصغاء والتأثير وقاعدة إيقاعية في تصوير التجربة الشعرية، فالقارئ الذي يسمع قول أبي تمام[3]: [البسيط]

عَداكَ حَرُّ الثُغورِ المُستَضامَةِ عَن ... بَردِ الثُغورِ وَعَن سَلسالِها الحَصِبِ

((يحسبه قد أعاد لفظ (الثغور) فيسارع إلى اتهامه بالتكرار وقلة الفائدة، ولكنه لا يلبث بعدما يعلم إن الكلمة الثانية في الجناس تخالف الكلمة الأولى في المعنى، وإن كانت مثلها في الشكل واللفظ حتى يرجع على نفسه باللوم، الذي وجهه إلى الشاعر ويقول: ما أجود ما قاله أنا الذي اخطأت الفهم))[4] فيحدث ذلك نتيجة مخاتلة المتلقي ومداعبته في استخدام الدال لمدلولات مختلفة، وقد تحدث تلك المخادعة في استخدام الأنواع الأخرى من الجناس ولاسيما المطرف منها أو ما يسمى بالناقص كقول أبي تمام[5]: [الطويل]

يَمُدّونَ مِن أَيدٍ عَواصٍ عَواصِمٍ ... تَصولُ بِأَسيافٍ قَواضٍ قَواضِبِ

وقد علق عليه عبد القاهر الجرجاني موضحاً قيمة المخاتلة التي جاء بها الجناس بقوله: ((وذلك أنك تتوهم قبل أن يردَ عليه آخر الكلمة كالميم من (عواصم) والباء من (قواضب) إنها هي التي مضت، وقد أرادت أن تجيئك ثانيةً وتعود إليك مؤكدةً، حتى إذا تمكن في نفسك تماماً ووعى سمعك آخرها، انصرفت عن ظنك الأول، وزلّت عن الذي سبق من التخيل، وفي ذلك ما ذكرتُ لك من طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها، وحصول الربح بعد أن تغالط فيه

(1) أسرار البلاغة: 17.
(2) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية: 572.
(3) شرح الصولي لديوان أبي تمام: 1/ 199.
(4) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين: 182.
(5) شرح الصولي لديوان أبي تمام: 2/ 282.

حتى ترى أنه رأس المال))[1] فتكون تلك المخاتلة هي القاعدة الإيقاعية التي تثير المتلقي وتنبهه على مواضع المغايرة في النص الشعري.

وخلاصة القول في ذلك ان فاعلية الجناس تجعل منه ظاهرة إيقاعية ودلالية تؤثر في نفس المتلقي وتثير شعوره لتلقي الصور الشعرية، ولابد أن نشير إلى أمر مهم هنا، وهو أن هذه الفاعلية لا يمكن أن تكون عفوية وعلى غير قصد كما جاء ذلك في أقوال بعض النقاد العرب القدماء بل لابد أن يكون لها صلة وثيقة بوعي الشاعر وقدرته على توظيف مثل هذه الظواهر وإلا أصبحت جزءًا من عبثية اللاوعي وعندها لا يمكن الوقوف على خصائصها الأسلوبية ولا البحث عن مواضع الجمال فيها لأنها في تلك الحال كانت غير مقصودة، ولكن ما يتضح من النصوص الشعرية ان ظاهرة الجناس كانت تعبّر عن وعي وقصد، وإن الشعراء استخدموها وهم على علم بقيمتها الإيقاعية في توصيل النصوص الشعرية عبر التقارب الصوتي في الألفاظ ضمن السياق التركيبي لخلق جوّ إيقاعي مناسب.

ثالثاً: فاعلية الترصيع:

يمثل الترصيع أحد أنواع الإيقاع البلاغي وتكمن فاعليته في قدرته على تقسيم الكلام إلى وقفات متساوية مبنية على التوافق الوزني المكاني في أغلب الأحيان، لذلك يُحقق قدراً كبيراً من التأثير في المتلقي ولفت انتباهه نحو التراكيب الشعرية المتوازنة فهو يؤدي ((وظيفة صوتية كبيرة لما فيه من تقسيم وتوازن وتماثل، فهذه القوانين تعمل كلها في الوقت ذاته من أجل راحة اللسان عند الأداء للفظ البيت، وزيادة الرنين في الكلام الفني، وإشباع النغم في الأذن))[2].

والترصيع عند النقاد القدماء ((مأخوذ من ترصيع العقد، وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر))[3]، وقد ذهب قدامة بن جعفر ((إلى أن الترصيع من التوازن الذي يقتصر على التوازن الصوتي، دون النظر إلى المعاني))[4] وهذا ما يظهر واضحاً في تعريفه للترصيع: ((وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو

---

(1) أسرار البلاغة: 18.

(2) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين: 270.

(3) المثل السائر: 1/ 277.

(4) نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر: 43.

من جنس واحد في التصريف كما يوجد ذلك وفي أشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول وغيرهم وفي أشعار المحدثين المحسنين منهم))[1]، ولعل هذا هو أقدم تعريف للترصيع يتسم بنوع من الكثافة والعمق كما يؤهله إلى استيعاب هذه الظاهرة الإيقاعية[2] فيحدث توازناً إيقاعياً يعتمد فيه على النسيج التركيبي لبناء البيت الشعري ((وفهم قدامة للترصيع على هذا النحو الحيوي مهم جداً، ذلك أن التعبير يقتضي أحياناً بسبب خصوصية ما، وزيادة وتيرة بعض الأشياء، أو نقصانها بشكل تتناسب فيه الأساليب ومنها الترصيع، مع الموضوعات، والشخصيات أو الظروف المراد تصويرها أو وصفها أو الإيحاء بها))[3]. ومن هذا التعريف الذي جاء به قدامة مبدأ مفهوم التصريع يتحدد نطاقه ويتضح مفهومه وان كان مع ذلك من يقرنه بأنواع أخرى من ألوان البديع كالسجع[4] والموازنة وغيرها من أنواع البديع الأخرى[5]. ولكنه يبدو واضحاً فيما جاء به السكاكي فهو يرى أن تكون الألفاظ متساوية البناء متفقة الاعجاز أو متقاربتها[6].

تسهم فاعلية الترصيع في التشكيل الصوتي وفي توجيه التوازن الإيقاعي ولذلك فأن ((دراسة الكثافة الترصيعية... ظلت تابعة عند القدماء لدراسة السجع وتصنيفه إلى عدة أنواع حسب توازن أجزاء القرينتين من جهة، وتجانس صوامتها خاصة في مقاطعها (القواسم) من جهة أخرى))[7]، وتتجلى هذه الفاعلية في تعاضد التوازي النحوي مع التوازي الصوتي[8]، فيكون وسيلة للتعبير يعمل فيها الشاعر على ((خلق مواءمة تعبيرية بين موسيقى اللفظ ودلالته

---

(1) نقد الشعر: 80 ؛ ينظر: معجم النقد العربي القديم: 1/ 323.

(2) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام بحث في تجليات الإيقاع تركيباً ودلالة وجمالاً: 185.

(3) نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر: 45.

(4) ينظر: العمدة: 2/ 23، وينظر: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: 509.

(5) ينظر: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين: 263، وينظر: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام بحث في تجليات الإيقاع تركيبا ودلالة وجمالاً: 186.

(6) ينظر: مفتاح العلوم: 672.

(7) تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر: الكثافة، الفضاء، التفاعل: 108. فهو يقسم على هذا الأساس، الترصيع إلى ثلاثة أنواع (ترصيع التصريف، ترصيع التقطيع، ترصيع السجع).

(8) ينظر: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية: 126.

في الحالتين، أما اصطناع حالة ثانية لتقابل الألفاظ... وعليه فان البنية الأسلوبية للصوت هي التي تنتظم الإيقاع في السياق فتكون ألفاظها أكثر تأثيراً، لأن البنية ذاتها تكون ركيزة الإيقاع والدلالة))[1] وان تقسيم البيت الشعري إلى جمل إيقاعية تكون بمثابة وقفات أو قواف داخلية تتيح للمتلقي إعادة قراءة البيت أو إنشاده تبعاً لهذه الوقفات التي ترتبط بدلالة النص وإيحاءاته، فهذه ((الفواصل أدت إلى تكرار نمطي يأخذ صورة أكثر إيقاعاً ويولد تناسباً صوتياً يسهم في الكشف عن الغرض من وضع الخطاب))[2] وعلى هذا الأساس فان الترصيع يصبح ((وسيلة مشابهة للقافية، وهو مثلها يلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانساً صوتياً، والفرق بينهما أن الترصيع يعمل داخل البيت، ويشابه بين كلمة وكلمة، على حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت، ويمكن اذن أن نتحدث عن تجانس صوتي داخلي في مواجهة تجانس صوتي خارجي تحدثه القافية، والترصيع وسيلة استخدمت عبر كل العصور، وتبدو أعم من القافية))[3] لاشتراك الشعر والنثر فيه.

إن فاعلية الترصيع إذن لها دور كبير في بناء النص ونقل طاقاته الإيحائية وعلى هذا الأساس يمكن توضيح تلك الفاعلية من جانبين أساسين:

أ- التوازن الإيقاعي:

ان أول مظاهر الترصيع خلق توازن إيقاعي في النصوص التي يرد فيها، وهذا التوازن يكون على مستويات متعددة يبدأ من تساوي المقاطع الدلالية مع تساوي الوزن، وتكون فيه الوقفات الترصيعية متوافقة مع الوقفات العروضية، ومن ذلك قول الشاعر مسلم بن الوليد[4]: [البسيط].

كَأنَّــــهُ قَمَــــرٌ أو ضَــــيغَمٌ هِــــصرٌ أو حَيَّــةٌ ذَكَــرٌ أو عــارِضٌ هَطِــلُ

(1) الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق: 75.

(2) أدوات النص: 32.

(3) بناء لغة الشعر: 105-106.

(4) شرح ديوان صريع الغواني: 250.

وقد أحدث الشاعر توازناً إيقاعياً بين الوقفات الدلالية الترصيعية والوقفات العروضية كما هو واضح في تقسيم البيت:

كَأَنَّهُ / قَمَرٌ / أو ضَيغَمٌ / هِصرٌ أو حَيَّةٌ /ذكَرٌ / أو عارِضٌ/ هَطِلُ
متفعلن/فعلن/مستفعلن / فعلن مستفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن

فيكون البيت مقسماً إلى أربعة أقسام متساوية في الوزن متعادلة في البناء التركيبي والدلالي وعندها تكون أقسام البيت (كأنه قمر) تساوي جميع الأقسام الأخرى (أو ضيغم هصر، أو حية ذكر، أو عارض هطل) وهذا ما يشيع فيها نغماً واضحاً ويقوي رنينه في الأذن، وهذا النوع من التوازن هو أعلى أنواع التوازن الإيقاعي رنيناً في الترصيع ومثله قول المتنبي[1]: [المتقارب]

أنـا اِبـنُ اللِقـاءِ أنـا اِبـنُ الـسَخاءِ أنـا اِبـنُ الـضِرابِ أنـا اِبـنُ الطِعـانِ
أنـا اِبـنُ الفَيـافي أنـا اِبـنُ القَـوافي أنـا اِبـنُ الـسُروجِ أنـا اِبـنُ الرِعـانِ
طَويـلُ النِجـادِ طَويـلُ العِمـادِ طَويـلُ القَنـاةِ طَويـلُ الـسِنانِ
حَديـدُ اللِحـاظِ حَديـدُ الحِفـاظِ حَديـدُ الحُـسامِ حَديـدُ الجَنـانِ

فيلاحظ هذا البناء الهندسي الذي اقترنت الجمل الدلالية فيه مع الوزن العروضي وقد ((أحكم الإيقاع بالتكرار والترصيع والتجنيس، وتواتر الصفات على أصل الإيقاع الذي إتخذه في بنية الأبيات فجعل أنا في البيت الأول والثاني ولفظة طويل في البيت الثالث، وحديد في البيت الرابع، أصلاً لتواتر الصفات وتنويعها، ركيزة أسلوبية لانتظام التردد وزيادة تأثير الكلمات وقرع الأسماء وتحويل البنية بتفريع الصفات وإضافتها على الأصل من أجل الدلالة وهي معادلة صعبة في الشعر))[2] تقوم على توازن الفواصل، المبنية على توافق التوازن الحادث بين الوزن والتراكيب وهذا التوازن يجعل منها رنيناً إيقاعياً[3] تتجاوز فيه الكلمات وظيفتها إلى عنصر إيقاعي يسعى لتأكيد التصوير الشعري.

---

(1) الديوان: 2/ 510-511.

(2) الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق: 75-76.

(3) ينظر: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك: 154.

وقد يكون الترصيع غير متطابق مع الوقفات العروضية الوزنية بل تكون له وقفات دلالية تختلف عن وقفات الوزن وعندها تخترق هذه الوقفات الوزن وتكون هي موضع الوقف، ومنه قول البحتري[1]: [الكامل]

يَختالُ في إستِعراضِهِ، وَيُكِبُّ في إستِدبارِهِ، وَيَشِبُّ في إستِقدامِهِ

فالمتأمل للبيت يجد أنه يتكون من ثلاث وقفات ترصيعية وهي يختال في استعراضه – ويكب في استدباره – ويشب في استقدامه ؛ وحين نتأمل هذه الوقفات الترصيعية / الدلالية نجدها لا تتفق مع الوقفات الوزنية إذ إن التقطيع الوزني للبيت يكون:

يَختالُ في/ استعراضِهِ وَيُكِبُّ في اس/تِدبارِهِ/ وَيَشِبُّ في اس/تقدامِهِ

متفاعلن / متفاعلن متفاعلن متفاعلن / مُتفاعلن مُتفاعلن

وهنا يتضح مواضع الاختلاف والالتقاء بين التوازن الذي يحدثه الترصيع وبين مواقع الوزن وهذا حاصل من استخدام البحتري علامات بارزة في الأداء الإيقاعي وتناسب الألفاظ مع بعضها[2] ولهذا فان هذه الوقفات الترصيعية تختلف عن مواضع الوقفات في الأبيات السابقة فهي تحدث اختلافاً بين وقفات الترصيع ووقفات الوزن، فيقف القارئ عند الترصيع ويترك الوقفة العروضية، لأن الوقفة الترصيعية توافق دائماً الوقفة الدلالية.

وقد يحدث الترصيع في شطر واحد فيكون التوازن الإيقاعي عندها لا يشمل البيت كله بل يقتصر على ذلك الشطر فقط وعندها يكون أقل توازناً مما لو كان في البيت كله ومن ذلك قول مسلم بن الوليد[3]: [البسيط]

هـلاً بوافِـدَةٍ لِلـشَيبِ واحِـدَةٍ وَإِن تَـراءَت بِـشَخصٍ غَـيرِ مَـودودِ

فالتوازن الإيقاعي حدث في الشطر الأول فقط ولا يوجد في الشطر الثاني لأنه افتقر إلى الترصيع.

---

(1) الديوان: 3/ 199.

(2) ينظر: بنية القصيدة العربية البحتري انموذجاً، صلاح مهدي الزبيدي: 262، ط1، الجوهرة للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 2004م.

(3) شرح ديوان صريع الغواني: 53.

وقد ذهب الدكتور ثائر العذاري إلى ان الترصيع يحدث فصلاً مؤقتاً بين التشكيل الصوتي والتشكيل الوزني، بما يشعر بوجود حركتين مختلفتين في السطر الواحد[1]، ففي قول السياب[2]: [الرجز]

منطرحاً أمام بابك الكبير
أصرخ في الظلام استجير
يا راعي النمال في الرمال
وسامع الحصاة في قرارة الغدير

فقد لاحظ الدكتور أن ((السطر الثالث يمكن ان ينتهي معنىً ومبنىً عند كلمة (النمال) إلا أن الشاعر يأتي بالكلمتين (في الرمال) ليجعل للسطر نهايتين ممكنتين هما:

يا راعيَ ن/ نمال
مستفعلن / فعولن
يا راعي نَ/ نمال فِر/ رمال
مستفعلن / متفعلن / فعول

الا أن القارئ حين يكتشف أن الوقفة الأولى وهمية لانه ما يزال وسط تفعيلة السطر، يصطدم بالقافية في الوقفة الثانية مطابقة للوقفة الأولى مما يؤدي إلى إنتاج حركة مخالفة لحركة التشكيل الوزني في أماكن الوقوف وتكون المخالفة أشد وضوحاً حين تأتي القافية الأولى في نهاية سطر والثانية في وسط سطرٍ تال))[3]، ولهذا يصبح الترصيع إيقاعاً ثانياً مرافقاً لإيقاع الوزن ويدعو القارئ إلى إعادة قراءة النص على أساس وقفاته التي أحدثها التوازن الإيقاعي للوقوف على جمال النصوص ودلالتها.

ب- إظهار الدلالات التصويرية:

يؤدي الترصيع دوراً بارزاً في إظهار الدلالات التصويرية للنص وذلك من خلال قدرته على إعادة تنظيم النص الشعري ويعمل على ((تماسك ألفاظ القصيدة بفاعلية شديدة...

(1) ينظر: التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة: 252.
(2) المجموعة الكاملة: 1/ 97.
(3) التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة: 252.

لأن الترصيع سيُكوِّن مراكز استقطاب صوتية تتجمع حولها الأصوات الأخرى))[1] وعندها تكون الوقفات الترصيعية وقفات دلالية في الوقت نفسه مما تعطي للمعاني وضوحاً في التركيب والبناء، فمثلاً قول الخنساء[2]: [البسيط]

حَمّالُ ألوِيَةٍ هَبّاطُ أودِيَةٍ شَهّادُ أندِيَةٍ لِلجَيشِ جَرّارُ

نَحّارُ راغِيَةٍ مِلجاءُ طاغِيَةٍ فَكّاكُ عانِيَةٍ لِلعَظمِ جَبّارُ

يتكون من ثمانية دلالات تصويرية مرتبطة إلى بؤرة واحدة وبذلك تكون المراكز الصوتية التي يحدثها الترصيع مراكز ثقل للمعنى، لأن درجة انتباه القارئ ترتفع عند مروره بها، وذلك بسبب التمركز الصوتي/ الدلالي، لذلك يغلب ان تستخدم تقنية الترصيع لإبراز تلك الدلالات التصويرية[3]. وعندها يُظهر الترصيع مواضع التغير الدلالي التي تحدث في النصوص فيكون له ذلك الدور المهم الذي يسمح للمتلقي بوقفة قصيرة بعد كل جزء ليتذوقه ويستجلي معناه فيصبح وسيلة إيقاعية ذات ارتباط دلالي تسعى لخلق جو مناسب لتلقي الصور الشعرية.

وأخيراً فإنّ ((الطاقة الإيقاعية التي يخلقها الترصيع بفضل تساوي بناء ألفاظه واتفاقها في الانتهاء))[4] تجعله قادراً على نقل الدلالات التصويرية فيكون بذلك عنصراً إيقاعياً دلالياً في الوقت نفسه فلا يمكن أن تنفصل القيمة الإيقاعية عن القيمة الدلالية بل تتعاضد هذه القيم لتمنح الشعر تنغيماً وإيقاعاً معبراً عن انفعالات الشاعر وصوره الشعرية.

---

(1) المصدر نفسه: 253.

(2) الديوان: 51.

(3) ينظر: التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة: 253.

(4) مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع: 152.

المبحث الثالث

فاعلية الإيقاع معياراً نقدياً

أردت أن يكون هذا المبحث آخر ما تقف عنده هذه الدراسة، وبلا شك فان البحث عن فاعلية الإيقاع بين المعيارية والوصفية هي عمل يعيد النظر في إيقاع الشعر العربي، بل يدعو إلى إعادة قراءة التراث الشعري على أساس المنطلقات التي وقفت عندها هذه الدراسة، فإيقاع الشعر العربي بدأ وصفياً يتذوقه الشاعر بفطرته وذوقه النقدي ويكتب على منواله فقد كان ((الشعر عند الجاهليين يفيض من القلب وينبعث منَ الجوانح الثائرة أو الطامحة، كان غنائياً يبين فيه الشاعر عما يجده هو ما يدور بخلده من شعور أو اهتياج أو نظرات، وكان ضخم الألفاظ جزل العبارة أبعد ما يكون عن الرقة اللينة، عباراته متماسكة محكمة، وأوزانه هي الأوزان التي اهتدوا إليها في سيرهم وحدائهم، وما سمعوا من أصوات، ومعانيه فطرية لا تعقيد فيها، ولا أثر للمجهود الذهني العميق))[1] وإن ما توصل إليه العرب من أوزان بفطرتهم يدعو للبحث والتقصي عن أصول هذه المعيارية التي رأوها مناسبة للالتزام بالأوزان التي توصلوا إليها ومن ثم قيدوا فطرتهم بقيود العقل التي تخضع لقوانين الفن والالتزام الفكري، واستطاعوا أن يقفوا على مجموعة من الأوزان وعدّوها أصولاً وعدّوا ما تفرع منها عائداً إليها، ومن ثم كانت هذه الأوزان مشتركة بين عدد كبير من الشعراء.

إن الاعتماد على المعيارية في نشأة الإيقاع العربي هو الذي جعل الشعراء يلتزمون بهذه البحور والأوزان، ومن ثم أصبحت معياراً يسير عليه اللاحقون للوقوف على جمال هذه الأوزان والنظم على منوالها ((ولعل وقوع العروض العربي في دائرة المعيارية المطلقة لم تكن سمة من سمات فكر منشئ علم العروض أصلاً ومن تبعه من العلماء، ولم يشترط القواعد الصارمة التي لا يحق للشعر أن يتمرد عليها أو يتجاوزها، ولعل ما ذهب إليه كمال أبو ديب في وصف الخليل يبدو واعياً إلى إشكالية المنزلق الذي انساقت إليه الثقافة العربية، حين حصرت دور العروض بالدور المعياري الذي يحكم على الشعر من خارجه، صواباً أو خطأ، فالخليل كما

(1) تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، طه أحمد إبراهيم: 89، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 1409هـ – 1989م.

يذهب أبو ديب – وصف نماذج الإيقاع ومكوناته المتوافرة من استقرائه النماذج الشعرية الموجودة، ولم يصطنع ضوابط وقواعد لما يُستقبل من الزمن، ومن ناحية أخرى، فانه قد اصطنع مركبات مفترضة هيّأت له تحقيق بناء نظري لما هو بين يديه، وإن كان ذا بعد شمولي، ولكنه لم يشترط أن تكون تلك المركبات قيداً على الفاعلية الشعرية فيما يستقبل من الزمن))[1] ولذلك فإنّ نشأة الشعر العربي كانت وصفية قائمة على استقراء النصوص الشعرية السابقة ولكن يتخلل هذه النشأة والتطور وقفات معيارية تعيد النظر فيما أبدع من أوزان، وكيف نظم فيها الشعراء، وما المعيارية التي تحدث في الشعر إلا وقفات تنظيم وتهذيب للعملية الإبداعية في إيقاع الشعر، لتجعل منه عنصراً إبداعياً يعتمد على الأسس التي تنبثق عنها مراحل إبداعية كثيرة وإن ((أغلب الظن أن مسألة العروض التي هي خاصية الشعر في أيّ شكل من أشكاله تمثل هاجساً قلقاً لا يبارح أنفس الشعراء، في كل زمان ومكان، وبخاصة حين تكون التجربة الشعرية في مراحل تكوينها الأولى، ويزداد هذا الهاجس المقلق ضغطاً على نفس الشاعر حين يتحول الإيقاع إلى ضابط نقدي صارم كالذي حصل مع الشعراء العرب القدماء بعد أن جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي بذلك العلم المكتمل المفاجئ الذي أسماه (علم العروض) وصار سيفاً على رقاب الشعراء وميزاناً يضبطون به خطاهم ويعد ويحصي عليهم انفاسهم الشعرية لتكون موقعة حسب مقاييسه ومعايير أوزانه، وعلى الرغم من أن هذا العلم مستخلص أساساً من قصائد الشعراء واختياراتهم الذاتية، أو المتعارف عليها مما يتصل منها بالإيقاع والأوزان المستعملة))[2]، ولكنها سرعان ما أصبحت هذه الأوزان التي استقرأها الخليل معياراً يتحدد في القوانين العروضية التي أرساها الخليل، ومن ثم التزم الشعر العربي بهذه القوانين، ولكنه في الوقت نفسه أتاح مجالاً واسعاً للتعبير عن التجربة الشعورية، وهي تجربة كل شاعر مبدع يسعى إلى تحويل الثابت المعياري إلى إيقاع خاص به، ومن هنا يمكن ان نفهم انتفاضة أبي العتاهية في وجه العروض

---

(1) مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث: 171، وقد ذهب كمال أبو ديب إلى أن الخليل أكد خلال عمله كله أن نظامه يعكس انموذجاً نظرياً للتشكيلات الوزنية للشعر العربي يستطيع وصف الصور المتعددة للأنساق الوزنية بكل بحر، ولكنه يرى أيضاً أن الخليل لم يستطع أن يستقرئ الشعر كله ولم يحصر كل ما فيه بقانون. ينظر: في البنية الإيقاعية للشعر العربي: 447 وما بعدها.

(2) ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث: 108.

عندما صرخ ((أنا أكبر من العروض))[1] لأنه فهم أن العروض ليس ((إلا مظهراً من مظاهر الإيقاع التي تتنوع على مكونات النص صوتياً ولفظياً ومعنى وبناءً))[2].

إن أصول المعيارية العروضية في الإيقاع العربي لم تكن من ابتكار الخليل، بل ان هذه المعيارية موجودة منذ العصر الجاهلي، وما قصة أم جندب – إن صحت – إلاّ دليلاً قاطعاً على وجود مفهوم المعيارية والبحث عن أسس التفاضل بين الشعراء وكذلك ما يمكن أن يلاحظ من الأسواق الشعرية وتفضيل الشعراء على أساس الجودة ما هي إلاّ أحكاماً نقدية تقوم على أسس معيارية للوصول إلى أسباب الجودة.

إن الوقوف على بعض القصص الجاهلية للكشف عن المعيارية الإيقاعية يدعونا للبحث عن أصول هذه القصص ومدى صحتها ((فإننا لابد أن نقف وقفة ارتياب وحذر عند قصة أم جندب، يقولون إن علقمة الفحل وامرأ القيس تنازعا الشعر، وادعى كلاهما أنه أشعر من صاحبه، فتحاكما إلى ام جندب الطائية زوج امرئ القيس فقالت لهما: قولا شعراً على روي واحد وقافية واحدة تصفان فيه الخيل))[3]، فان هذه الدراسة لا تريد أن تصل إلى النتائج التي توصلت لها أم جندب ولكنها تحاول الوقوف على الفكر النقدي الذي تمتعت به أم جندب وإذا ((صحت هذه القصة كانت لها دلالة كبيرة في النقد الأدبي، فأم جندب تريد مقياساً دقيقاً تستند عليه الموازنة هو وحدة الروي ووحدة القافية، ووحدة الغرض، وهذا يكفي لأن يكون أساساً من أسس النقد في العصر الجاهلي، وهذا يكفي دليلاً على أن النقد في بعض الأحيان لم يكن سليقة وفطرة بل كانت له أصول يعتمد عليها))[4] وعندها يمكن الاطمئنان إلى أن المعيارية العروضية سارت مع الوصفية منذ البدء ولكنها في كل حال كانت لاحقة لها ولذلك فإنّ مراحل إيقاع الشعر العربي تشكّل بناءً هرمياً متصاعداً يبدأ بالنشأة والتطور وينتهي بفاعلية الإيقاع التي تبحث في جماليات الإيقاع وارتباطاته في النص الشعري، وقدرته على الإيحاء وتكوين الصور الشعرية، ويمكن ان نمثل هذا الصراع في المخطط الآتي:

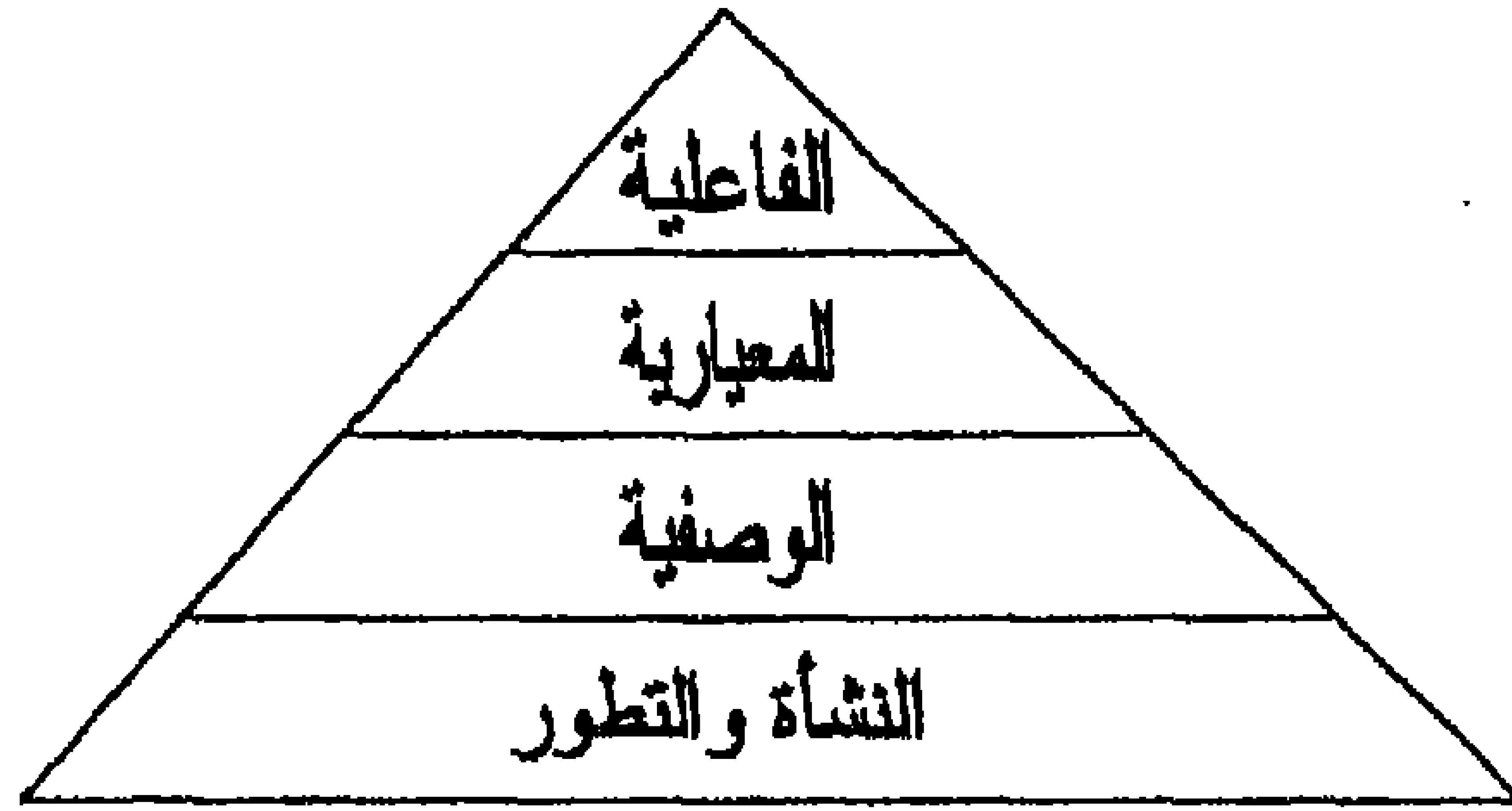
---

(1) كتاب الأغاني، أبو فرج الأصبهاني: 4/ 13، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت – لبنان.

(2) مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع: 152.

(3) تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري: 25-26.

(4) المصدر نفسه: 26، وقد أورد القصة كاملة.



وهنا يظهر لنا ان المعيارية هي المرحلة التي تنتهي عندها الوصفية لتصبح مجموعة أحكام نقدية يمكن ان تنطلق منها فاعلية الإيقاع وقدرته على استقراء النصوص الشعرية إيقاعياً ((وهكذا يكتسب الشعر جوهريته من مستوى بنائه ويعد الإيقاع القطب الأعظم في هذا البناء، أو هو البناء كله وهو بذلك يعد نسقاً للخطاب وبنيةً لدلالته، وهو إلى جانب هذا يظل مجهولاً من قبل الذات الكاتبة وهذه الذات ليست هي المتحكمة فيه))[1] مما يؤدي إلى ولادة جديدة تقوم على تقنين الإيقاع الشعري ((وتأسيساً على هذا، فلابد لهذا العلم من ضوابط تحكم بنيته، وتقييم وحداته، وتزن منظومه، وهو يملأ كل زاوية وركن من تاريخ أمة العرب، التي امتزج في نسجها الأدب بالتاريخ، وأصبح ملازماً له في كل متجه، وكان لابد للمؤرخ العربي أن يكون أديباً، إن شاء أن يرتقي بفنه الأدائي، وهنا تبرز قيمة العروض في النص وموسيقاه، قراءة، وشكلاً وأداء))[2]، وعندها يبرز السؤال الذي يطرح نفسه بالحاح: هل كان الشعر العربي القديم جاهلياً، إسلامياً عباسياً، صورة ثابتة وجامدة للنظام الإيقاعي بوصفه نظاماً معيارياً ثابتاً؟.

وللإجابة عن هذا التساؤل لابّد أن نفهم إن كانت الإجابة بنعم: فهذا يعني أن القصائد العربية ستتحول إلى صورة جامدة واحدة مكررة، لا تختلف فيما بينها لأن البناء العروضي يلزمها التشابه والتكرار، وهذا لا يمكن ان يكون في الشعر العربي لأن النصوص الشعرية في جميع المراحل التي مرّ بها الشعر العربي تؤكد تفاوتاً إيقاعياً في القصائد التي نظمت على بحر

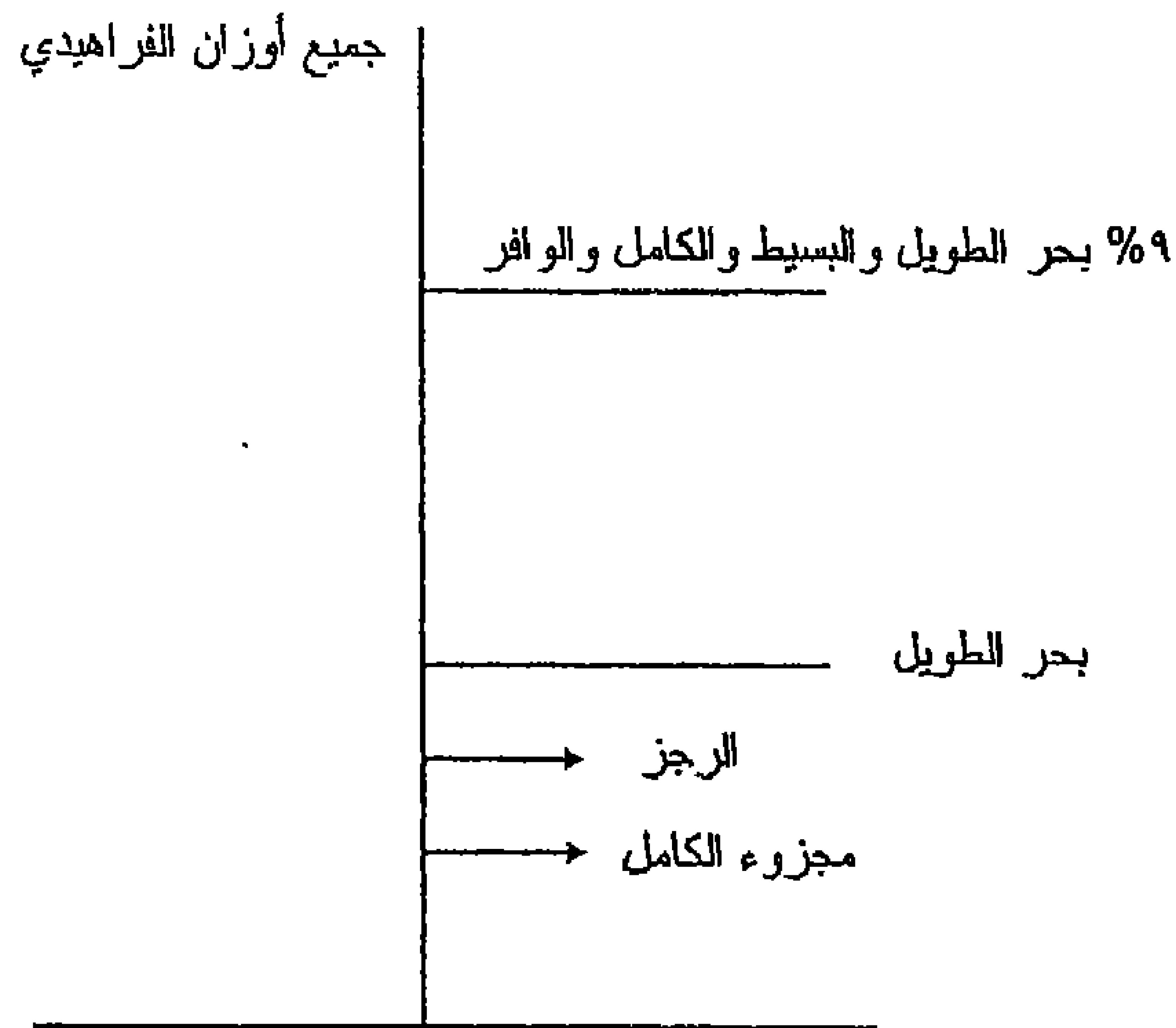
(1) شعرية الانزياح دراسة في جمال العدول: 241.

(2) هندسة المقاطع الصوتية: 20.

شعري واحد كالطويل مثلاً. كما أن الشاعر الواحد تتفاوت قصائده وتتنوع إيقاعاته في القصائد المتماثلة الوزن على وفقما يمرّ به من الحالات الشعورية، ومن هنا بدأت أشكال الإيقاع العربي تتجدد بتجدد العصور، فيبدأ كل تشكيل وزني جديد بالنشأة والتطور ثم ينتقل إلى المرحلة الوصفية وبعدها ينتقل إلى المرحلة المعيارية وعندها يستطيع ان يؤدي دور الفاعلية التي يبتغيها الشاعر من هذا النمط الجديد، ويمكن ان نلاحظ مستويات التطور في الشعر العربي من المخططات الآتي[1]:

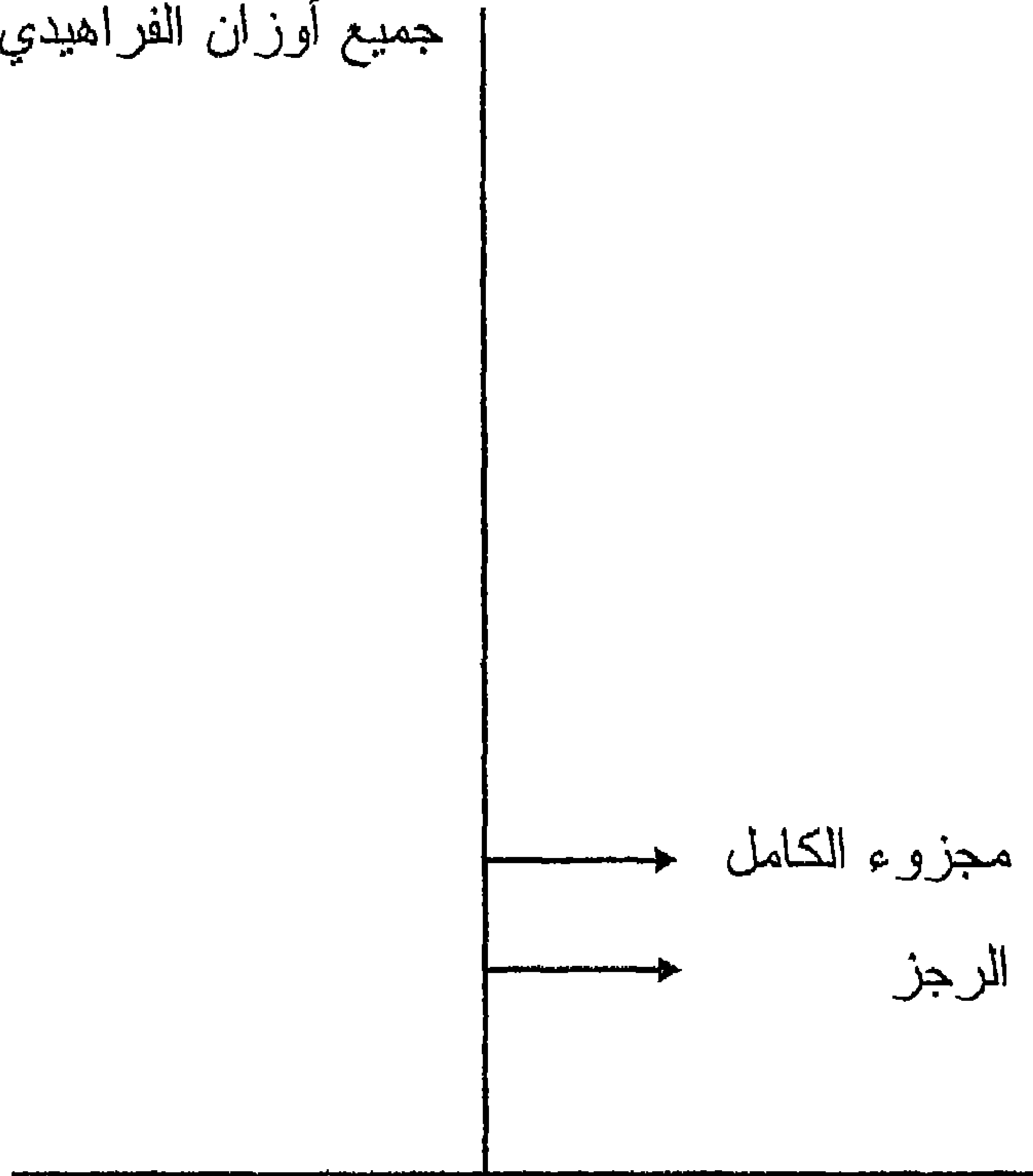
تطور الأوزان

العصر الجاهلي

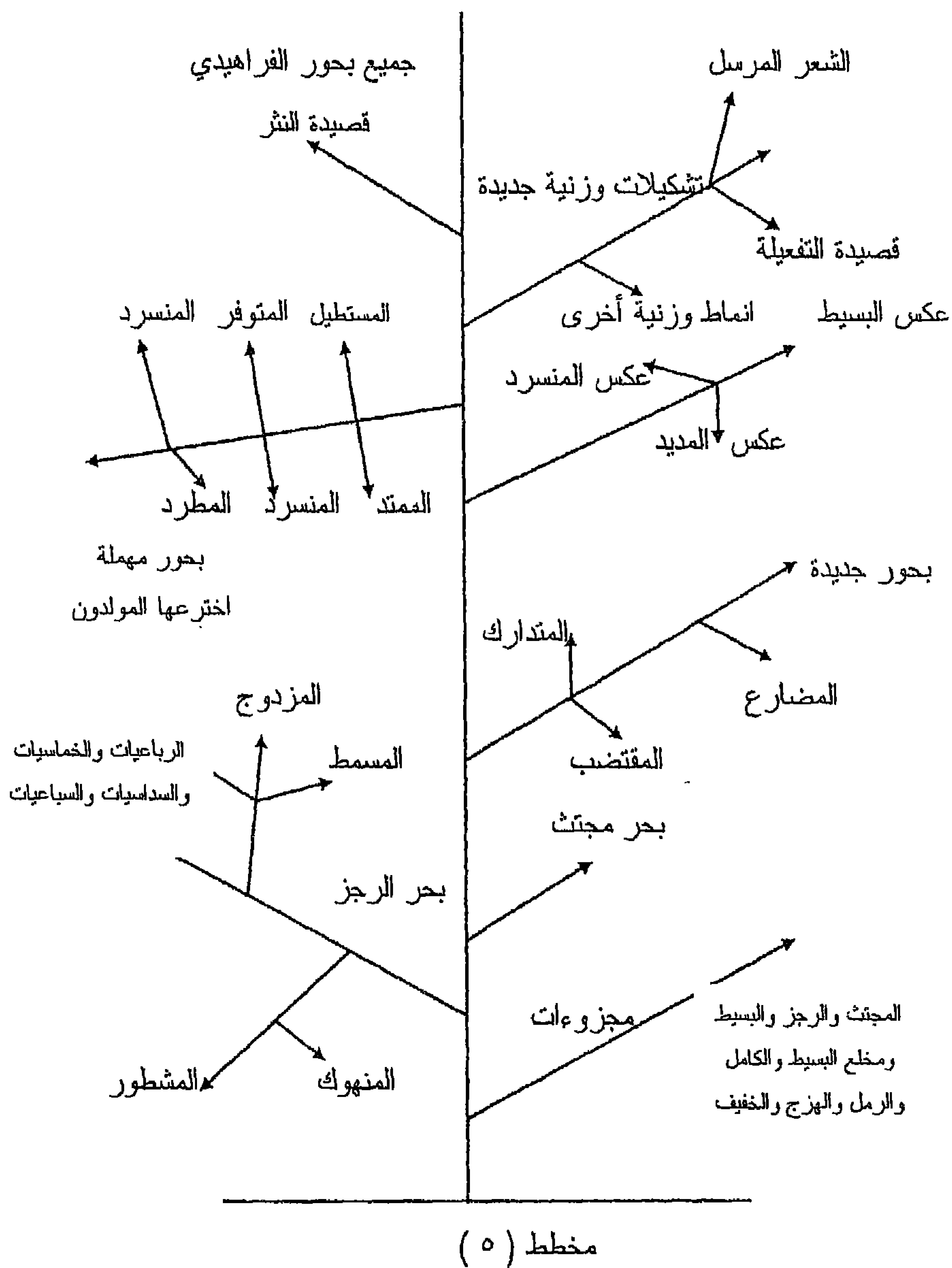


مخطط (١)

(1) أفاد الباحث في هذه المخططات من محاضرات الأستاذ الدكتور محمد مجيد السعيد لمادة فن الشعر التي ألقاها بين طلبة الدكتوراه، فرع الأدب في عام 2008-2009.



مخطط (٢)



جميع بحور الفراهيدي
الشعر المرسل
قصيدة النثر
تشكيلات وزنية جديدة
قصيدة التفعيلة
المستطيل
المتوفر
المنسرد
انماط وزنية أخرى
عكس البسيط
عكس المنسرد
عكس المديد
الممتد
المنسرد
المطرد
بحور مهملة
اخترعها المولدون
بحور جديدة
المتدارك
المضارع
المزدوج
الرباعيات والخماسيات
والسداسيات والسباعيات
المسمط
المقتضب
بحر مجتث
بحر الرجز
مجزوءات
المجتث والرجز والبسيط
ومخلع البسيط والكامل
والرمل والهزج والخفيف
المنهوك
المشطور

مخطط (٥)

وهذه المخططات تكشف فاعلية التشكيلات الإيقاعية الجديدة وتظهر نمو الإيقاع وتطوره عبر العصور، ويمكن أن نقف عند أمرين أساسيين:

الأول: ان تطور الأوزان الشعرية لا يمكن ان يقف عند زمن معين بل هو مستمر ومتجدد بتجدد العصور.

والآخر: ان التشكيلات الوزنية الجديدة تنشأ وتتطور عبر الصراع القائم بين الوصفية والمعيارية، فالوصفية تحدد شكل النمط الجديد وتبين معالمه وتميزه من الأنماط الوزنية الأخرى، ومن ثم تعمل المعيارية إلى جعل هذا النمط الوزني فناً له، أركانه وأصوله من خلال ما تلتزمه المعيارية بما توصلت إليه الوصفية ولذلك تكون المعيارية هي مرحلة التفريق الحقيقي بين الأنماط الوزنية التي أبدعتها الوصفية.

إن ارتباط فاعلية الإيقاع بالمعيارية من جهة والوصفية من جهة أخرى يجعل منها عنصر البحث عن جماليات الإيقاع وأثره في النصوص الشعرية، وان البحث عن المعيارية في الأوزان الشعرية يختلف من زمن إلى زمن آخر، فقد ذهب القدماء إلى أن الوزن ضابطٌ إيقاعيٌ، وهو مستقل في ضوء هذا التصور عن موقف الشاعر وانفعالاته بل ذهبوا إلى أن ليس له تأثير داخلي في تشكيل القصيدة لأنه ضابط خارجي وظيفته التزيين والتمييز بين ما هو شعري وما هو ليس بشعري[1]، وعندها يصبح الوزن معياراً صارماً وهذا ما أصبح يمثل ((هاجساً مقلقاً لدى الشعراء وبخاصة في عصرنا الحديث، وهي تمثل عقدة لدى الكثير منهم حيث يتم تسليطها على نصوصهم بشكل تعليمي صارم لا تسامح فيه ولا تقدير لاختيارات الشاعر الخاصة، الأمر الذي يتسم معه الخلط النقدي بين الخطأ العروضي والسمة الأسلوبية (إيقاعياً)))[2].

ومن هنا تأتي قيمة المعيارية وقدرتها على التمييز بين خصائص النص الإيقاعية وما هو خطأ وعندها يهيمن الإيقاع على تشكيل النص ويسيطر على الشاعر باللحظة الأولية لإنشاء القصيدة، وذلك لأن ((كل نص أدبي يتألف من عدد من الأنظمة... ويكتسب تأثيراته عبر تضاربات وتوترات متواصلة بين هذه الأنظمة، فكل نظام يمثل معياراً تحيد عنه الأنظمة

---

(1) ينظر: الخطاب النقدي عند المعتزلة: 227.

(2) ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث: 108-109.

الأخرى، ويقيم سنّة من التوقعات التي تتخطاها هـذه الأنظمـة الأخـرى))[1] وعليـه يمكـن ان يكـون الإيقـاع هـو المعيـار ((الـذي يمكـن اعتمـاده كمقيـاس لتعريـف الـشعر وفنـون القـول الأخرى))[2] فيكون الإيقاع عندها معياراً للتفريق بين الشعر وغيره من فنون القول الأخرى من جهة والتفريق بين أنواع الأوزان والتشكيلات الوزنية من جهة أخرى، وقد ترتبط هذه المعياريـة مع حركة الإيقاع الداخلي التي تمتاز بخلوها من المعيارية الصارمة فهي تعتمد على حركـة الـنفس وتموجاتها التي تتمظهر بصورة لفظية تنسجم فيها الألفاظ، وعلى وفق هذا المنطلـق فـان الإيقـاع الداخلي يؤدي دوراً مهماً في البنية الإيقاعية متمثلاً في التعبير والتلقـي للـشحنات الانفعاليـة[3]، التي لا تعتمد على المعيارية في ترتيبها وتنظيمها في النصوص الشعرية، ومن هنا يتبين لنـا ((تنـوع مصادر الإيقاع وتآزرها، فالشاعر لا يعتمد مصدراً إيقاعياً واحداً بشكل عام، بل يجمع أكثر مـن مصدر في كثير من الأحيان في البيت الواحد، ولكن هـذا لا يعـني بالـضرورة تفـاوت القيمـة في المصادر، فكل مصدر قيمته في ذاته، وقيمته في لقائه بالآخر مما يعني تحميـل الـنص قـدرة إيقاعيـة خفية تشد الصلة بين النص وقارئه))[4] وبذلك تتعاضد الوصفية والمعياريـة للكـشف عـن جمـال الإيقاع وفاعليته في هـذه النـصوص فيـسهم الإيقـاع في تحديـد أسـلوب الـشاعر، ويـستطيع ان يكشف عن السمات الأسلوبية التي تميز كل شاعرٍ من غيره من الشعراء وكذلك يسعى للكـشف عن خصائص النصوص الشعرية للشاعر الواحد لأن الشاعر المبدع هو الذي يستطيع ان يوظـف المعيار الثابت ويحوله إلى إيقاع خاص به يلوّنه وينوع فيه حسبما تتطلبه تجربته الشعورية، وعندها تصبح مجموعة الظواهر الإيقاعية تسعى إلى تحقيق المعنى وتؤكد إنتاج الصور الشعرية، فيـستطيع الشاعر ان يجعل من الإيقاع بصمةً يتميز بها من غيره، فيتحول الإيقاع من الوظيفة التي تـستقرئ جماليات النص إلى المعيارية التي تقيس وتقف عند موضع الخلل وتبين موضع الصح منه فتتحـول المعيارية عندها إلى سمة أسلوبية يستطيع من خلالها الشاعر أن يتميز من غيره من الشعراء.

---

(1) نظرية الأدب، تيري ايغلتون: 177.

(2) مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع: 153.

(3) ينظر: وهج العنقاء دراسة فنية في شعر خليل الخوري، ثامر خلف السوداني: 147-148، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001م.

(4) الخطاب الشعري العربي الحديث المصادر والآليات: 144.

الخاتمة

بعد دراسة فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري تبلورت مجموعة من النتائج التي تعبر عن قناعات ترسخت في ذهن الباحث، واتضحت نتائج متعددة أهمها:

- إن الحديث عن فاعلية الإيقاع قديم تمتد أصوله إلى الثقافة اليونانية التي ربطت بين الإيقاع وحركات الجسد أو هيئة الصورة التي تمثل الحركة ومن ثم قرنوا المعاني بالأوزان الشعرية فكانت هذه الأوزان لديهم تختلف باختلاف المعاني التي يعبّر عنها الشاعر، وتسربت هذه الثقافة إلى الفكر العربي ولاسيما فكر الفلاسفة منهم فآمنوا بوجود ارتباطات وثيقة بين الألحان والخيال، وبحثوا عن قدرة الأوزان والأنغام على إثارة انتباه المتلقي، وإن لم يربطوا بين الأغراض الشعرية وأوزان محددة كما فعل اليونانيون من قبلهم.
- عدَّ الفلاسفة المسلمون الوزن وسيلة من وسائل التخييل ولا يقتصر دوره على التشكيل المعياري، وقرنوا بينه وبين المحاكاة وعدوهما العنصرين الجوهريين اللذين يميزان الشعر من غيره من فنون القول الأخرى، فكانت انطلاقاتهم تختلف عمّا توارثه العروضيون في فهمهم للوزن، فهم ينظرون إليه من زاوية موسيقية إيقاعية ممّا أتاحت لهم هذه النظرة إلى التخلي عن النظرة العروضية التجزيئية المبنية على رصد التفاعيل، والانطلاق نحو دراسة النصوص الشعرية على أساس جماليات البنية الصوتية والإيقاعية وقدرتها على الإيحاء والتصوير.
- اندمجت نظرة الخليل المعيارية بالبحث الجمالي لفاعلية الإيقاع عند النقاد العرب القدماء، وقد تنبه هؤلاء النقاد إلى قيمة الإيقاع الفنية في بناء الصورة الشعرية وفاعليتهِ في التصوير والتأثير، مؤكداً بعضهم على قصدية الوزن، وقد عبرت آراؤهم عن وعي ودراية بفاعلية الإيقاع في تشكيل عملية الإبداع الشعري، فكانت هذه الآراء القاعدة التي انطلق منها النقاد المعاصرون فكانت فاعلية الإيقاع عندهم تمثل قدرة الإيقاع على إثارة الدهشة، وقد تتجلى هذه الفاعلية عندهم في العلاقات المتداخلة لمستويات النص الشعري، فكانت جميع الدراسات والمحاولات التي تسعى للتجديد تنطلق من مفهوم البحث عن هذه الفاعلية للوصول إلى الأسلوب الأمثل

للتعبير الشعري الذي يتيح للشاعر أن يعبر عن انفعالاته وأحاسيسه بأسلوب يكون أكثر تأثيراً في المتلقي وأقرب إلى نفسه من التصنع والاختباء خلف القيود الوزنية المحضة.

- تكشف الدراسة عن العلاقة بين الوزن واللغة الشعرية التي تعبر عن قدرة الوزن على تنظيم هذه اللغة والانسياق في أنظمتها على شبكة معقدة من العلاقات التي تربط الألفاظ بعضها ببعض في انتظام مخصوص يعتمد على كيفية تناسب الكلمات ضمن النسق الوزني الذي يسير عليه الشاعر فسيطر الوزن على استغلال الطاقات الإيحائية الصوتية للغة وخلق جدلية معقدة تكون قادرة على إبراز دور الوزن في إظهار الصور الشعرية.
- تكشف الدراسة عن نمط جديدة لتتبع الصور الشعرية وطريقة لقياس الانفعالات المرافقة للنص الشعري، وذلك عن طريق البحث عن سرعة الوزن الشعري، وهذه الطريقة هي تمثيل حقيقي لفاعلية الأوزان وقدرتها على الارتباط بانفعالات الشاعر، فتصبح السرعة التي تكشف عنها هذه الفرضية عنصراً دلالياً للوقوف على ما يعتري الشاعر من انفعالات متناسقة مع سرعة الوزن فتكون حينها مركزاً لاظهار الدلالات والصور الشعرية.
- أظهرت الدراسة فاعلية الوزن الشعري وقدرته على نقل الدلالة من خلال الارتباط بين المستوى الدلالي والمستوى الإيقاعي، وإظهار دور التشكيلات الوزنية وأثرها في التوصيل والتأثير، فتكشف جدلية العلاقة بين التشكيلات الوزنية والمستوى الدلالي للّغة الشعرية عبر التجاذبات القائمة بين مستويات النص الشعري فتتمخض عنها آفاق دلالية متشعبة قادرة على التعبير عن الشعرية بعمقها وثرائها وتعقيدها، فيكون الوزن حينها طاقة تعبيرية ترفد المعاني وتنقل أجواء القصيدة، وعندها يتحول الوزن إلى نمط دلالي يقوم على التداخل بين عنصري السمع والبصر في ذهن المتلقي فيكون الوزن عندها أداة من أدوات التداعي في ذاكرة الشاعر، ويلعب دوراً في توجيه مسارات فعل التذكر ويكون الخيط الذي يربط بين الخيال والتخييل التي تثير حالة الانتباه لدى المتلقي. إذ يصل إلى دلالات النص من خلال الاندماج الحاصل بين الوزن والتخييل ويعمل عندها على تكثيف

التجربة الشعرية ويبرزها في أقصى درجة ممكنة ليحقق التواصل المعرفي بين الشاعر والمتلقي.

- تمثل الزحافات والعلل إنزياحات وزنية وخروجاً عن النسق الافتراضي الذي وضعه العروضيون ولها وظائف عدة ؛ تبرزها فاعلية الإيقاع، فتبدأ من كسر الخَدَر الناشئ من التكرار المنتظم وتثير الانتباه من خلال التنويع الإيقاعي في القصيدة، فيخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد، فيكون لها ارتباط وثيق بانفعال الشاعر وخياله وهي تعبّر عن سرّ الخلود في أوزان الشعر العربي لأنّ لها قدرة فائقة على التنويع النغمي وكسر الرتابة في الانساق الوزنية، وتسهم في بناء هندسة تضاريس البنية الوزنية داخل القصيدة، وعندها يكون لها دورها الواضح في إثراء الصور الشعرية.
- تقوم فاعلية الإيقاع على تتبع تناسبات الوحدات الوزنية مثل تناسب المتحركات والسواكن وتناسب الأسباب والأوتاد وتناسب التفاعيل، والبحث عن الارتباطات الدلالات التي توحي بها داخل النص الشعري، فتكوّن لدى المتلقي صوراً ودلالاتٍ تعتمد في نُضجها وتطورها على مدى التناسب للوحدات الوزنية، وهي بدورها تكشف عن السرّ الذي اعتمد عليه العروض العربي في جعل الزحافات تقوم على الأسباب دون الاوتاد وبينت كذلك قوة الوتد وفاعليته في الوزن وإيحاءاته في النص الشعري والدور الذي تلعبه الزحافات والعلل في انتهاك التناسب الموجود في الأوزان الشعرية وربطها بالدلالات التي يوحي بها الشاعر من خلال الوقوف على إيحاءات التناسب التي تعطي تناغماً إيقاعياً واضحاً.
- تحتل القافية دوراً بارزاً في بناء القصيدة العربية. فهي لا تقف عند التكرار الصوتي الرتيب بل تسعى إلى ربط أجزاء القصيدة وجعلها جسداً واحداً متلاحم الاجزاء، فهي تؤدي وظيفة مزدوجة: الوظيفة الإيقاعية، والوظيفة الدلالية، فتتحول بتداخل هذه الوظائف إلى بؤرة إيقاعية تلتقي فيها جميع الخطوط الأفقية والعمودية التي تتركب منها القصيدة، وتكون عندها مركز الإيقاع الذي يعبر عن منهجية الوعي الشعري في تشكيل النصّ الإبداعي من خلال ما تمثله من كثافة صوتية تزيد من استقرار البيت الشعري وترابطه مع الأبيات الأخرى فتصبح عندها القافية البؤرة

الإيقاعية التي تنصهر فيها الكلمات على وفق التنظيم الإيقاعي للبيت الشعري، فتعمل على زيادة الإشباع السمعي لدى المتلقي، وقد أصبحت قادرة على تحقق ذلك الإشباع من خلال ما تحققهُ من وضوح سمعي حاصل من التراكم الصوتي.

- تكشف عملية الربط بين القوافي الذلل والنفر والحوش بحرف الروي والضرب العروضي عن نمط من التفكير المعجمي يجعل من هذه الحروف مستويات متعددة عند المتلقي، يعود ذلك إلى صفات الحروف ومعانيها التي طالما حاول النقاد العرب الوقوف على حقيقتها والوصول إلى مكامن الجمال في هذه الحروف مجردة، وهذا يكشف عن وعي الشاعر وقدرته على توظيف هذه الحروف، ففاعلية القافية لا تقف عند الاستخدام المجرد لهذه الأصوات بل تبحث عن الدلالات التصويرية التي يريدها الشاعر من ذلك الاستخدام المقصود، حتى تصل القافية إلى نقطة الالتقاء بين التمركز الإيقاعي والتوظيف الدلالي، فتصبح عندها طاقة تصويرية تبرز قدرة الشاعر على استثمار القوافي بالشكل الصحيح وتبعده عن تشظي الصور لدى المتلقي.
- عبرت دراسة فاعلية القافية عن نظرة جديدة لعيوب القافية (الإيطاء، والتضمين، والاقواء) وميّزت بين ما هو عيب وضعف لدى لشعراء وما يكون منه مقبولاً مستحسناً يعبر عن فائدة مقصودة من الشاعر، والبحث في فاعلية القافية أظهر إمكانية توظيف ما يسميه العروضيون عيوباً إلى سمات أسلوبية تميّز الشاعر، ويجعل منها انطلاقة جديدة ومحاولة إبداعية رائدة في بناء النصوص وتتبع الصور الشعرية لدى المتلقي.
- ارتبطت الصورة الصوتية في الشعر العربي بما يمتلكه النص من انسجام صوتي للحروف فيتحول عندها هذا الانسجام إلى عنصر تصويري يعبّر من خلاله الشاعر عن أفكاره بأسلوب خفيّ يلمحه المتلقي بأذن إيقاعية واعية فيكون التناغم الصوتي جزءاً من إحساسه بجمال الحروف والكلمات ويعبّر عن خصيصة أسلوبية في بناء الألفاظ من خلال تباين أجراس حروفها فيصبح عندها الانسجام الصوتي نقطة البدء في عملية التوصيل والتلقي، وعندها تكون المحاكاة الصوتية هي عُنصر الربط بين الأصوات والدلالات التي تختبئ خلفها فتتجسد الصور الشعرية عبر الإيقاع

السمعي الذي يهدف إلى إثارة الصوت في فضاء القصيدة فيجمع بين إيحاء الصوت وإيقاع الأفكار والأخيلة ويجعل من الأصوات مولداً دلالياً مشحوناً بالتصوير الشعري.

- إن البحث عن فاعلية الإيقاع الداخلي تدعو إلى تتبع كثافة الأصوات وهندستها التي تعبر عن هيمنة الحروف ورصد تحركاتها داخل النصوص الشعرية وتحولها إلى عنصر إيحاء تعبّر عن نمط التفكير الإيقاعي، فتنعقد القصدية على سياقات دلالية تؤديها هذه الحروف التي تحمل شحنات دلالية يتم توظيفها في الإطار الإيقاعي فتتحول هذه الأصوات إلى تجمعات صوتية فاعلة عبر ما تمثله من المعيار والإنزياح لتصل إلى ذروتها في التفاعل بين الصوت والدلالة.
- يشكل الإنشاد وسيلة إبلاغية تأثيرية يكشف عن سمات الصوت داخل النصوص الشعرية وقد وظّفه العرب بوصفه عنصراً مؤثراً في المتلقي يستطيع أن يؤدي دوره التصويري من خلال سمتين أساسيتين هما التلوين الصوتي، وقدرته على التعويض الإيقاعي، وهاتان السمتان تجعلان منه انعكاساً فنياً يميّز الشفاهية العربية ويعطيها دورها المقصود في إتمام المعنى.
- يقوم الإيقاع البلاغي على تقنيات معقدة، تحتاج إلى تأويل يضمن رصد حركتها وتحليلها والوقوف على معطياتها الدلالية، وقوة ارتباطها بالإيقاع فتشكل ملمحاً إيقاعياً بارزاً في النص الشعري عبر وسائل التناغم الصوتي البلاغي فتفجّر الطاقات الدلالية للأساليب البلاغية إلى مدلولات متعددة يؤكّدها ويرفد وجودها التداخل الإيقاعي المرافق لهذه الأساليب فتنصهر في بؤرة واحدة تعبر عن نظام إيقاعي يكون مفتاحاً لفهم النظام التصويري الذي ينبع عن وعي الشاعر.
- إن النظر إلى فاعلية الإيقاع بوصفه معياراً نقدياً يدعو إلى إعادة قراءة التراث الشعري على أساس المنطلقات الأساسية لهذا المفهوم وقد كشف الصراع بين

- الاعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، دارمية، دمشق –سوريا، 2006م.
- الاعمال الشعرية الكاملة، محمد مهدي الجواهري، ط2، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 2001م.
- الاعمال الشعرية الكاملة، نازك الملائكة، دار العودة، بيروت –لبنان، 2008م.
- أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب، رومان ياكوبسن، ترجمة: صدام الامارة عبد علي، مراجعة: مرتضى باقر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م.
- الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب، أحمد مبارك الخطيب، دار الحوراء للنشر والتوزيع، اللاذقية –سوريا، 2009م.
- إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف، دراسة في فلسفة العروض، الدكتور: أحمد فوزي الهيب، ط2، دار القلم العربي، سوريا، 1424هـ– 2004م.
- الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن آلوجي، ط1، دار الحصاد، دمشق، 1989م.
- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، ط2، النجف.
- الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان قصائد، سمير سحيمي، ط1، دار الكتب العلمية، أربد – الأردن، 1431هـ – 2010م.
- بحث في علم الموسيقا، جان برتليمي، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار النهضة، الفجالة – مصر، 1970م.
- بحوث في لغة الشعر وعروضه، الدكتور: زهير غازي زاهد، ط1، عالم الكتب، بيروت –لبنان، 1422هـ - 2001م.
- بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، الدكتور: محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، 1976م.
- البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الدكتور: جمال عبد الحميد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006م.
- البلاغة والأسلوبية، الدكتور: محمد عبد المطلب، ط2، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان – مصر، 2008م.
- البناء العروضي للقصيدة العربية، الدكتور: محمد حماسة عبد اللطيف، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1999م.
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، الدكتور: يوسف بكار، ط3، دار الأندلس، بيروت –لبنان، 1986م.
- بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة: أحمد درويش، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1993م.
- البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، بحث في تجليات الإيقاع تركيباً ودلالة وجمالاً، الدكتور: رشيد شعلال، ط1، عالم الكتب الحديثة، أربد –الأردن، 1432هـ – 2011م.
- البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرفي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989م.

- البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، الدكتور: مقداد محمد شكر قاسم، ط1، دار دجلة، عمان –الأردن، 2010م.
- بنية القصيدة العربية البحتري إنموذجاً، الدكتور: صلاح مهدي الزبيدي، ط1، الجوهرة للنشر والتوزيع، عمان –الأردن، 2004م.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986م.
- البنية الموسيقية في شعر المتنبي، الدكتور: محمد حسين الطريحي، ط1، أكاديمية الكوفة، 1429هـ - 2008م.
- بيان العروض، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: قيس العطار، منشورات سعيد بن جبير، 1417هـ.
- البيان والتبيين، أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط1، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1368هـ - 1949م.
- تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، نجيب محمد البهبيتي، دار الفكر.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، طه أحمد إبراهيم، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، 1409هـ- 1989م.
- تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، الدكتور: محمد فتاح، ط1، دار التنوير، بيروت –لبنان، 1985م.
- تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر الكثافة، والفضاء، والتفاعل، الدكتور: محمد العمري، ط1، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990م.
- التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، الدكتور: محمود عكاشا، ط1، دار النشر للجامعات، مصر، 2005م.
- تحليل النص الشعري، محمد فتوح، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة –المملكة العربية السعودية، 1420هـ - 1999م.
- تحولات الشجرة دراسة موسيقية في الشعر الجديد وتحولاتها، الدكتور: محسن أطيمش، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006م.
- التداخل وتبدل الأنواع في الشعر الجاهلي، التداخل الطرفي، حكمت فرج البدري، مطبعة السعدون، بغداد.
- ت.س. اليوت: ف.أ.ساتين، ترجمة: الدكتور: احسان عباس، المكتبة العصرية، صيدا –بيروت، 1965م.
- تشريح النص مقاربات تشر... لنصوص شعرية معاصرة، الدكتور: عبد الله محمد الغذامي، ط1، دار الطليعة، بيروت –لبنان، 1987م.
- التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج 1948-1980، الدكتور: ثائر العذاري، ط1، رند للطباعة والنشر والتوزيع، 2010م.

- التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، الدكتور: كريم الوائلي، الموسوعة الثقافية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006م.
- تشكيل الخطاب النقدي مقاربات منهجية معاصرة، الدكتور: عبد القادر الرباعي، ط1، منشورات أوهلية، المملكة الأردنية الهاشمية، 1982م.
- تطور الشعر الحديث والمعاصر، الدكتور: عمر الدقاق وآخرون، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد –مصر.
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق، الدكتور: علي عباس علوان، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، 1975م.
- التفكير الأسلوبي، دراسة معاصرة في التراث النقدي البلاغي، الدكتور: سامي محمد عبابشة، ط1، عالم الكتب الحديثة، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، 2010م.
- التفكير الصوتي عند الخليل، الدكتور: حلمي خليل، ط1، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1988م.
- التكرارات الصوتية في لغة الشعر، الدكتور: محمد عبد الله القاسمي، ط1، عالم الكتب الحديثة، أربد – الأردن، 2010م.
- التكرير بين المثير والتأثير، الدكتور: عز الدين علي السيد، ط2، عالم الكتب، 1986م.
- تلخيص الخطابة، ابن رشد، تحقيق: محمد سليم سالم، القاهرة، 1378هـ-1967م.
- تلخيص كتاب ارسطو طاليس في الشعر، ابن رشد، تحقيق: محمد سليم سالم، لجنة التراث العربي، القاهرة، 1971م.
- تمهيد في النقد الأدبي الحديث، روز غريب، ط1، دار مكشوف، بيروت–لبنان، 1971م.
- التواصل اللساني والشعرية، مقاربة نقدية تحليلية لنظرية رومان ياكوبسن، الطاهر بومزبر، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1428هـ - 2007م.
- الجانب العروضي عند حازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دراسة مقارنة، الدكتور: أحمد فوزي الهيب، ط1، دار القلم، الكويت، 1988م.
- جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب، ط4، دار العلم للملايين، بيروت –لبنان، 1995م.
- الجديد في العروض، دراسة نقدية وطريقة جيدة لتعلم الشعر العربي، علي خضير، مطبعة شفيق، بغداد، 1993م.
- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، الدكتور: ماهر مهدي هلال، دار الرشيد، الجمهورية العراقية، 1980م.
- جماليات التلوين الصوتية في القرآن الكريم، الدكتور: أسامة عبد العزيز جاب الله، دار ومكتبة الإسراء، طنطا، 2009م.

- جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، الدكتور: هلال جهاد، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2007م.
- جماليات الصوت اللغوي، دراسات لغوية نقدية، الدكتور: علي السيد يونس، دار غريب، الفجالة – القاهرة، 2002م.
- جماليات القصيدة العربية الحديثة، الدكتور: محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.
- الجملة في الشعر العربي، الدكتور: محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب، القاهرة، 2006م.
- جمهورية إفلاطون، ترجمة: حنا خباز، بيروت –لبنان، 1980م.
- جوامع علم الموسيقا، ابن سينا، تحقيق: زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، 1376هـ - 1956م.
- الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، الدكتور: محمد فتوح أحمد، دار غريب، القاهرة، 2007م.
- الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الدكتور: محمد حمود، ط1، الشركة العالمية للكتب، بيروت –لبنان، 1996م.
- حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق، الدكتور: عبد الحكيم بلبع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980م.
- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الدكتور: كما خير بك، دار الفكر، بيروت –لبنان، 1986م.
- حركة النقد العربي الحديث في الشعر الجاهلي، الدكتور: ريم هلال، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990م.
- الحروف، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: الدكتور: رمضان عبد التواب، ط1، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، 1969م.
- الحيوان، الجاحظ، تحقيق: الدكتور: عبد السلام محمد هارون، دار احياء التراث العربي، بيروت –لبنان، 1969م.
- الخصائص، أبو فتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت –لبنان.
- خصائص الأسلوبي في شعر البحتري، الدكتورة: وسن عبد المنعم ياسين الزبيدي، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، 1432هـ - 2011م.
- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، 1981م.
- خطاب البياتي الشعري دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، الدكتور: محمد مصطفى علي حسانين، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2009م.
- الخطاب الشعري العربي الحديث المصادر والآليات، الدكتور: جودت كساب، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات والنشر والتوزيع، دار اليازوري، الأردن، 2011م.

- الخطاب النقدي عند المعتزلة، الدكتور: كريم الوائلي، ط1، مكتبة كعبية، صعدة –اليمن، 2003م.
- الخطابة من كتاب الشفاء، ابن سينا، تحقيق: محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة، 1373هـ - 1954م.
- دراسات أسلوبية وبلاغية، نجوى محمود صابر، ط1، دار الوفاء، الاسكندرية.
- دراسات نقدية ونماذج حول الشعر المعاصر، الدكتور: عز الدين منصور، ط1، مؤسسة المعارف، بيروت – لبنان، 1985م.
- الدلالة الصوتية في اللغة العربية، الدكتور: صالح سليم عبد القادر الغافري، مؤسسة الثقافة الجامعة، الاسكندرية، 2007م.
- دير الملاك دراسات نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، الدكتور: محسن اطيمش، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، 1982م.
- ديوان ابن زيدون ورسائله وأخباره، شعر الملكين، شرح وضبط وتصنيف: كامل كيلان، عبد الرحمن خليفة، ط1، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، 1351هـ-1932م.
- ديوان أبي القاسم الشابي، مداخلة وتحقيق: أميل كبا، ط1، دار الجيل، بيروت –لبنان، 1418هـ - 1997م.
- ديوان الاعشى، شرحه وضبط أصوله وقدم له: عمر فاروق الطباع، دار العلم، بيروت –لبنان.
- ديوان امرئ القيس، شرح: محمد الاسكندراني، نهاد رزوق، دار الكتاب العربي، بيروت، 1432هـ - 2011م.
- ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح العلامة اللغوي: عبد الرحمن البرقوقي، حقق النصوص وهذبها وعلق حواشيها وقدم له: عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت –لبنان.
- ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، 1963م.
- ديوان الحماسة، شرح التبريزي، دار العلم، بيروت –لبنان.
- ديوان الخنساء، ط5، منشورات مكتبة الفرزدق، بغداد.
- ديوان زهير بن أبي سلمى، دار صادر، بيروت.
- ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، 1972م.
- ديوان علي محمود طه، دار العودة، 1972م.
- ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق: الدكتور: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الاندلس، بيروت –لبنان، 1997م.
- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار القلم، بيروت –لبنان.
- ديوان همس الجفون، ميخائيل نعيمة، ط5، مؤسسة نوفل ش.ش.م، بيروت –لبنان، 1988م.

- رسائل أخوان الصفا وخلان الوفا، تحقيق: فوزي علوي، دار صادر، بيروت، 1957م.
- رسائل الجاحظ، رسالة القيان، تحقيق: الدكتور: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- رسالة الغفران، أبو العلاء المعري، تحقيق وشرح: عائشة عبد الرحمن، ط1، دار المعارف، مصر، 1981م.
- رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، الدكتور: عبد الكريم راضي جعفر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1980م.
- الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، الدكتور: أحمد كشك، دار غريب، القاهرة، 2005م.
- سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993م.
- سر صناعة الاعراب، ابن جني، تحقيق: محمد حسن محمد حسن إسماعيل، أحمد رشدي شحاتة عامر، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، 2007م.
- سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ميدان الأزهر، 1389هـ – 1969م.
- سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، جورج غريب، سلسلة الموسوعة في الأدب العربي، دار الثقافة، مطبعة الغريب، بيروت –لبنان.
- شرح تحفة الخليل، عبد الحميد راضي، بغداد، الرسالة، 1968م.
- شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، تحقيق: أحمد أمين، عبد السلام محمد هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1956م.
- شرح ديوان صريع الغواني، تحقيق: الدكتور: سامي الدهان، دار المعارف، مصر.
- شرح الصولي لديوان أبي تمام، دراسة وتحقيق: خلف رشيد نعمان، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1978م.
- شرح المعلقات السبع، أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوني، الدار العالمية، بيروت، 1993م.
- شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، محمد الطاهر عاشور، دار الكتب الشرقية، تونس، 1958م.
- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدكتور: محمد النويهي، الدار القومية، القاهرة.
- الشعر الحديث بين التقليد والتجديد، أحمد سليمان الأحمد، الدار العربية للكتاب، طرابلس –ليبيا، 1983م.
- الشعر الحديث في البصرة (1947-1995م) دراسة فنية، الدكتور: فهد محسن، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2007م.

- الشعر العراقي الحديث جيل ما بعد الستينات، الرؤية والتحولات، الدكتور: علي متعب جاسم، مكتبة مصر، بغداد، 2009م.
- الشعر العراقي الحديث (1945-1980) في معايير النقد الاكاديمي، الدكتور: عباس ثابت محمود، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2010م.
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، عز الدين إسماعيل، ط3، دار الفكر، بيروت، 1976م.
- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، 1961م.
- الشعر والتجربة، أرشيالد مكليش، ترجمة: سلمى خضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق الصائغ، دار اليقضة العربية، بيروت، 1963م.
- الشعراء وانشاد الشعر، علي الجندي، دار المعارف، مصر.
- شعرية الانزياح دراسة في جمال العدول الدكتور: خيرية حمرة العين، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات والتوزيع والنشر، دار اليازوري، الأردن، 2011م.
- الشعرية العربية أدونيس، ط1، دار الآداب، بيروت، 1985م.
- شعرية المغايرة دراسات لنمطي الاستبدال الاستعاري في شعر السياب، الدكتور: إياد عبد الودود الحمداني، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009م.
- شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، الدكتور: جودت فخر الدين، ط1، دار المعارف، بيروت -لبنان، 1984م.
- الشوقيات، أحمد شوقي، دار العودة، بيروت، 1983م.
- الصلة بين القافية وفواصل الآي القرآني، الدكتور: أحمد نصيف الجنابي، مستل من مجلة آداب المستنصرية، العدد الثالث، مطبعة المعارف، بغداد، 1978م.
- الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، الدكتور: صاحب خليل إبراهيم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، الدكتور: جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، 1983م.
- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، الدكتور: عبد القادر الرباعي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 1999م.
- الصومعة والشرفة الحمراء دراسة في شعر علي محمود طه، نازك الملائكة، ط2، دار العلم للملايين، بيروت -لبنان، 1399هـ - 1979م.
- طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.
- ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، الدكتور: محمد الواسطي، ط1، دار نشر المعرفة، الرباط، 2003م.

- ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث، الدكتور: علوي الهاشمي، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، السعودية، 1418هـ.
- العاطفة والإبداع الشعري، الدكتور: عيسى علي العاكوب، ط1، دار الفكر، دمشق، 2002م.
- العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، جلال الحنفي، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991م.
- العروض في أوزان الشعر العربي وقوافيه، حكمت فرج البدري، مطبعة دار البصري، بغداد، 1966م.
- عروض الموشحات الأندلسية، دراسة وتطبيق، الدكتور: مقداد رحيم، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م.
- العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لانتاج معرفة علمية جديدة، الدكتور: سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.
- العروض والقافية دراسة تطبيقية في شعر الشطرين والشعر الحر، الدكتور: عبد الرضا علي، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، الجمهورية العراقية، 1989م.
- العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك، الدكتور: محمد العلمي، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء –المغرب، 1404هـ - 1983م.
- العروض والقوافي عند أبي العلاء المعري، الدكتور: محمد عبد المجيد الطويل، دار غريب، القاهرة، مصر، 2006م.
- عزف على وتر النص دراسات في تحليل النصوص الأدبية والشعرية، عمر محمد الطالب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.
- عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ودلالة الوظائف في القصيدة الحديثة، الدكتور: محمد صابر عبيد، ط1، دار مجد لاوي، عمان –الأردن، 1428هـ - 2007م.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري، الدكتور: عبد الفتاح صالح نافع، ط1، مكتبة المنار، الأردن، 1982م.
- العقد الفريد، أبي عمر بن أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، شرحه: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الانباري، لجنة التأليف والترجمة والنشر.
- علم الأصوات العام، أصوات اللغة العربية، الدكتور: بسام بركة، مركز الانماء القومي، بيروت –لبنان.
- علم الأصوات اللغوية، الدكتور: مناف مهدي الموسوي، ط3، دار الكتب العلمية، بغداد، 2007م.
- علم العروض وتطبيقاته منهج تعليمي مبسط، الدكتور: مصطفى أبو شوارب، مؤسسة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري، 2006م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط1، دار الطلائع، القاهرة، 2006م.

- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق: الدكتور: عبد العزيز ناصر المانع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.
- العيون الغامزة على خبايا الرامزة، الدماميني، دار المدني.
- الفراهيدي عبقري من البصرة، الدكتور: مهدي المخزومي، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989م.
- فصول في الشعر ونقده، الدكتور: شوقي ضيف، ط3، دار المعارف، مصر.
- فصول في فقه العربية، رمضان عبد التواب، ط6، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1999م.
- الفصول والغايات، أبو العلاء المعري، ضبط: محمود حسن زنادي، دار الآفاق الجديد، بيروت –لبنان.
- فضاء البيت الشعري، الدكتور: عبد الجبار داود البصري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996م.
- فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، الدكتور: علوي الهاشمي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مملكة البحرين، 2006م.
- فن التقطيع الشعري والقافية، الدكتور: صفاء خلوصي، ط6، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م.
- فن الشعر، ارسطو، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية.
- فن الشعر، ارسطو طاليس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت –لبنان، 1973م.
- فن الشعر، الدكتور: محمد مندور، دار القلم، القاهرة.
- فن الشعر، هيغل، ترجمة: جورج طرابيشي، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1981م.
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، الدكتور: شوقي ضيف، ط13، دار المعارف، مصر.
- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، الدكتور: كمال أبو ديب، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م.
- في التنظيم الإيقاعي للغة العربية (نموذج الوقف)، الدكتور: مبارك حنون، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت –لبنان، 2010م.
- في الشعرية، الدكتور: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العروضية، بيروت –لبنان.
- في الضرورات الشعرية، الدكتور: خليل بنيان الحسون، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت –لبنان، 1983م.
- في العروض والقافية، الدكتور: يوسف بكار، ط2، دار المناهل، بيروت–لبنان، 1960م.
- في العروض والقافية دراسة حول الشعر العمودي وشعر التفعيلة، الدكتور: عمر خليفة ادريس، ط1، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي –ليبيا، 2003م.
- في محيط اللغة والأدب، إبراهيم علي أبو الخشب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985م.
- في الميزان الجديد، الدكتور: محمد مندور، ط3، مكتبة نهضة مصر، الفجالة –القاهرة.

- في نظرية الأدب في قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، الدكتور: عثمان موافي، ط2، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1984م.
- في النقد الأدبي، الدكتور: شوقي ضيف، ط5، دار المعارف، مصر.
- في النقد اللساني دراسات ومثاقفات في مسائل الخلاف، الدكتور: سعد عبد العزيز مصلوح، ط1، عالم الكتب، بيروت –لبنان، 2004م.
- القافية تاج الإيقاع الشعري، الدكتور: أحمد كشك، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة.
- القافية والأصوات اللغوية، الدكتور: محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، 1977م.
- قراءات بلاغية، الدكتور: فاضل عبود التميمي، ط1، دار الضياء، النجف الاشرف، 2008م.
- قراءة الصورة وصورة القراءة، الدكتور: صلاح فضل، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1997م.
- قراءة عروضية في المعلقات العشر، الدكتور: عبد المنعم أحمد صالح، ط1، مطبعة الرشاد، بغداد، 1986م.
- القصيدة الحديثة بين الغنائية والغموض من الشفوي إلى المكتوب، إبراهيم عبد السلام، ط1، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة –الإمارات العربية المتحدة، 2005م.
- القصيدة العباسية في النقد العربي الحديث، قصيدة القرن الثالث الهجري، الدكتور: أحمد شاكر غضيب، ط1، دار الضياء، عمان –الأردن، 2001م.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، الدكتور: محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
- قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الدكتور: عبد العزيز موافي، مكتبة الأسرة، 2006م.
- قضايا الشعر في النقد العربي، إبراهيم عبد الرحمن محمد، مكتبة الشباب، 1977م.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط3، مطبعة دار العلم للملايين، بيروت –لبنان، 1967م.
- قضية الشعر الجديد، الدكتور: محمد النويهي، ط2، دار الفكر، 1971م.
- قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم ظهورها وتطورها، الدكتور: وليد قصاب، ط2، المكتبة الحديثة، شارع خليفة، 1985م.
- القوافي، سعيد بن مسعدة الأخفش، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، ط1، دار الأمانة، بيروت، 1974م.
- القوافي وما اشتق ألقابها منه، المبرد، تحقيق: الدكتور: رمضان عبد التواب، جامعة عين شمس، القاهرة، 1972م.
- الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق: حميد حسن الخالصي، مطبعة شفيق، بغداد، 1982م.
- كتاب الأغاني، أبي الفرج الاصبهاني، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت –لبنان.
- كتاب البديع، عبد الله بن المعتز، نشر وتعليق: اغناطيوس كراتشقوفسكي، مكتبة المثنى، بغداد.

- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، محمد القاسم الانصاري السجلماسي، تقديم وتحقيق: علال الغازي، ط1، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، 1980م.
- من الصورة إلى الفضاء الشعري، العلائق والذاكرة والمعجم والدليل، قراءة بنيوية، الدكتور: ديزة سقال، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1993م.
- من الوجهة النفسية في دراسة الأدب والنقد، الدكتور: محمد خلف الله، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1366هـ - 1947م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب الخواجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م.
- منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر، الدكتور: طاهر الأخضر حمروني، الدار التونسية للنشر، 1984م.
- الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الآمدي، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد.
- الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية، الدكتور: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.
- موسيقا ابن سينا، زكريا يوسف، ط2، مطبعة التفيض، بغداد، 1952م.
- موسيقى البحر الشعري، الدكتور: حسن نور المبارك، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008م.
- موسيقى الشعر، الدكتور: إبراهيم أنيس، ط4، دار القلم، بيروت –لبنان، 1952م.
- موسيقى الشعر، نازك الملائكة، مؤسسة عبد العزيز بن سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2003م.
- موسيقى الشعر العربي، ظواهر التجديد، الدكتور: حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م.
- موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، الدكتور: شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، 1968م.
- موسيقى الشعر عند جماعة المهجر مع مقدمة في الأسس العلمية لنظرية الخليل، كمال محمود جمعة، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2007م.
- الموسيقى الكبير، الفارابي، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م.
- موسيقى الكندي، زكريا يوسف، ط1، مطبعة شفيق، 1962م.
- ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، مكتبة النقاء، بغداد، العراق، 1979م.
- نازك الملائكة بين الكتابية وتأنيث القصيدة، عبد العظيم السلطاني، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2010م.
- نازك الملائكة الموجة القلقة، ماجد أحمد السامرائي، دار الحرية، بغداد، 1975م.
- نظرات في الشعر العربي المعاصر، الدكتور: عبدة بدوي، دار قباء، 1998م.
- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الدكتور: علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.

- نظرية الأدب، تيري ايغلتون، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية السورية، 1995م.
- نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستين وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى للفنون والأدب والعلوم الاجتماعية، 1972م.
- نظرية إيقاع الشعر العربي، الدكتور: محمد العياشي، المطبعة العصرية، تونس، 1976م.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، الدكتور: صلاح فضل، ط1، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1980م.
- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الدكتور: الفت كمال الروبي، ط1، دار التنوير، بيروت –لبنان، 1983م.
- نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر، الدكتور: غازي يموت، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت –لبنان، 1992م.
- نظرية الشعر عند نازك الملائكة، الدكتور: عبد الكريم راضي جعفر، الموسوعة الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000م.
- نظرية الشعر ومقدمة ترجمة الالياذة، سليمان البستاني، تحرير وتقديم: محمد كامل الخطيب، ط3، منشورات وزارة الثقافة، دمشق –سوريا، 1996م.
- نظرية الفارابي في الموسيقى (قراءة جمالية)، أديب نايف ذياب، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، 1975م.
- نظرية المناسبة الإيقاعية في القافية، حازم علي كمال الدين، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 1428هـ - 2007م.
- نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، ليبيا –تونس، 1984م.
- النغم الشعري عند العرب، الدكتور: عبد العزيز شرف، الدكتور: محمد عبد المنعم خفاجي، دار المريخ، الرياض.
- النقد الأدبي الحديث، الدكتور: محمد غنيمي هلال، ط7، نهضة مصر، 2007م.
- النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، الدكتور: إبراهيم محمود خليل، ط1، دار المسرة، عمان – الأردن، 1424هـ - 2003م.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان.
- نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي، عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال، مركز الفكر العربي، 1978م.
- النكت في اعجاز القرآن، الرماني، ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف أحمد، محمد زغلول سلام، ط3، دار المعارف، مصر.

- هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، رؤية لسانية حديثة، الدكتور: عبد القادر عبد الجليل، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان –الأردن، 1431هـ - 2010م.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، محمد علي البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه.
- الوزن والقافية والشعر الحر، ج.س.فريزر، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، 1980م.
- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان، تحقيق: احسان عباس، دار صادر، بيروت –لبنان.
- الوقف في العربية على ضوء اللسانيات، الدكتور: عبد العزيز النيرباني، ط1، دار الغوثاني للدراسات القرآنية، دمشق –سوريا، 2008م.
- وهج العنقاء دراسة فنية في شعر خليل الخوري، الدكتور: ثامر خلف السوداني، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2011م.

2- الرسائل والأطاريح:

- الإيقاع أنماطه ودلالاته في ديوان الجداول، عفراء سامي عبود، رسالة ماجستير، جامعة ديالى، كلية التربية.
- الإيقاع أنماطه ودلالاته في لغة القرآن الكريم، دراسة أسلوبية دلالية، عبد الواحد زيارة اسكندر المنصوري، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، كلية الآداب، 1416هـ.
- الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري، زيد قاسم ثابت، دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، 2002م.
- البنية الإيقاعية في شعر الطبقة الأولى الجاهلية، إياد إبراهيم فليح الباوي، دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، 2008م.
- تحولات الإيقاع في الشعر العربي القديم والحديث، دراسة صوتية دلالية، أحمد ناهم جهاد الموسوي، دكتوراه، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، 2004م.
- التشكيل الصوتي وأثره في دلالة سورة آل عمران، باسم غالي رومي المالكي، ماجستير، جامعة البصرة، كلية الآداب، 1998م.
- الحزن بين البواعث والآثار في شعر ما قبل الإسلام، بخشان رحيم رشيد المظفري، ماجستير، جامعة بغداد، كلية الآداب، 2006م.
- شعر نازك الملائكة دراسة إيقاعية، آلاء عبد الرضا عبد الصاحب الغرباوي، ماجستير، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، 2005م.
- شعر نزار قباني دراسة لغوية أسلوبية، ماجد عيال وهيب العبادي، دكتوراه، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، 2009م.

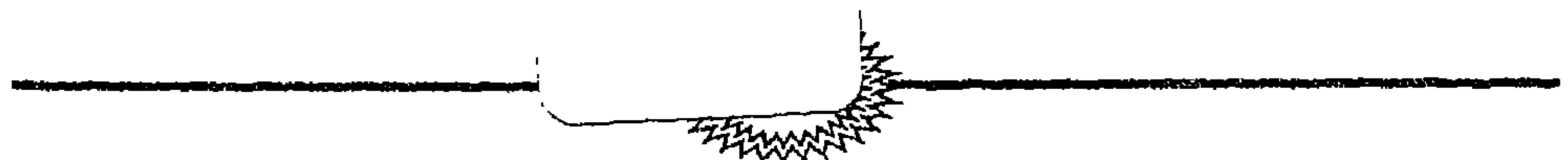
- الموسيقى في شعر الحب عند عمر أبو ريشة وبدر شاكر السياب، دراسة موازنة، رحيم كوكز، ماجستير، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، 2010م.

3- الدوريات:

- أسس الإيقاع العروضي، أحمد بوستة، مجلة آفاق عربية، السنة الثامنة، العدد الأول، 1992م.
- الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق، ماهر مهدي هلال، مجلة آفاق عربية، كانون الأول، السنة السابعة عشر، 1992م.
- الانزياح الصوتي الشعري، تامر سلوم، مجلة آفاق الثقافة والتراث، السنة الرابعة، العدد 13، محرم 1417هـ -يوليو حزيران، 1996م.
- الإيقاع النفسي في الشعر العربي، عباس عبد جاسم، مجلة الأقلام، العدد الخامس، 1985م.
- التشكيل الموسيقي في بناء الصورة الشعرية، وليد مشوح، مجلة الموقف الأدبي، العدد 377، السنة الواحدة والثلاثون، آذار، 2002م.
- التضمين العروضي، هاشم أحمد العزام، مجلة جامعة أم القرى، لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، العدد 43، الجزء 19، ذي الحجة، 1428هـ.
- الخليل بن أحمد الفراهيدي عالم اللغة العربية وصاحب كتاب العين، محمد عبد الخالق، مجلة نزوى، العدد الثاني، يناير، 1995م.
- شعرية الإيقاع السمعي ونبوءة الرؤية الشعرية، محمد صابر عبيد، مجلة الأقلام، العدد الثالث، آيار – حزيران، 2002م.
- شعرية الوزن المشروط، عبد الكريم راضي جعفر، مجلة آفاق عربية، السنة الحادية والعشرون، تشرين الثاني، كانون الأول، 1996م.
- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، محمد فتوح أحمد، مهرجان المربد الشعري، وزارة الثقافة والاعلام، 1989م.
- مبنى القافية وأثرها الأسلوبي في ديوان ايليا أبو ماضي، إياد الحمداني، عفراء سامي عبود، مستل من مجلة التربية للبنات، جامعة بغداد، المجلد 19، العدد الأول، 2008م.
- مستفع لن، مستفعلن دراسة عروضية، صلاح مهدي حسن، مجلة أبحاث جامعة صلاح الدين، العدد الأول، 1989م.
- موسيقى الأدب، بدوي طبانة، مجلة الأقلام، المجلد التاسع، العدد الرابع عشر، مايس، 1965م.
- موسيقى الشعر العربي الحديث، مصطفى عراقي، المهرجان العربي الثقافي الثاني عشر، المجلس الأعلى للثقافات والفنون والأدب، الكويت، 2005م.

4- بحوث الانترنت:

- الإيقاع المصطلح الاجنبي ونشأة المفهوم، مصطفى وهابي،
http: // mauked. com
- الإيقاع هو الشاعر، أحمد معطي حجازي،
http: // www. Arabic nadwah. com
- جماليات البنية الإيقاعية في الشعر العراقي الحديث انموذجاً، علاء عبد الخالق المندلاوي،
http: // Taaki news. org
- في مفهوم الإيقاع، أحمد الطابعي،
http: // www. odaba sham. com
- مظاهر التجديد في القصيدة العربية المعاصرة، محمد عرابي،
http: // ibtesama. com
- ملامح النقد الأدبي عند الفلاسفة المسلمين، محمد أبو النصر،
http: // www. bn – arob. com
- النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، حميد سمير، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،
http: // www. awu. dam oorg / book / ind – stud htm.





دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي – شارع الملكة رانيا العبدالله – مجمع العساف التجاري – الطابق الأول

تلفاكس : 5353402 6 962+ – خلـوي : 95667143 7 962+

ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن – E-mail: darghidaa@gmail.com

